

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän median ja teatterin yksikkö

HÄNNINEN ANNA EVELIINA: Journalistinen musiikin käyttö. Analyysi Ajankohtaisen kakkosen inserteissä.

Pro gradu -tutkielma, 119 s. 8 liites.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2014

Tutkimus käsittelee musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttöä ajankohtaisinsertissä merkityksen muodostumisen ja erityisesti motivaation näkökulmasta. Tarkoituksenani oli tutkia erityisesti musiikin käytön motivaatiota Ajankohtaisen kakkosen inserteistä. Tutkimuksen pääkysymys oli analyysin pohjalta määritellä hyvä journalistinen musiikin käyttö. Koska musiikin käyttö journalismissa on vähän tiedostettu, tarkoituksenani oli aineistosta tekemieni havaintojen pohjalta osoittaa, miten musiikkia käytetään ja mitä vaikutuksia musiikin käytöllä on insertin tulkintaan. Analyysin pohjana käytin audiovisuaalisen median, kerronnallisen journalismin ja musiikin tutkimusta. Teoreettisena pohjana olivat median, elokuvan ja musiikin semioottiset teoriat, erityisesti venäläisen formalistisen elokuvatutkimuksen teoria elokuvan osatekijöiden motivaatiosta.

Tein analyysin katsomalla kevään 2010 Ajankohtaisen kakkosen insertit ja kirjaamalla havaintomatriisiin tietoja erityisesti insertin akustisesta diskurssista eli musiikin, efektien ja äänimaiseman käytöstä. Analyysi sisältää karkean kvantitatiivisen tarkastelun akustisen diskurssin hyödyntämisestä aineiston inserteissä. Pääosassa on kvalitatiivinen tarkastelu, joka on jäsennelty kompositionaalinen, realistisen, transtekstuaalisen, taiteellisen, emotionaalisen ja epäselvän motivaation otsikoiden alle. Aineistosta löytyneet esimerkit kertovat kunkin motivaatiotyypin ilmenemisestä inserteissä. Analyysi on aineistolähtöistä, sillä motivaatiokeskeinen lähestymistapa nousi tärkeäksi aineistoon tutustumisen jälkeen. Analyysissa keräsin aineistosta esimerkkejä kunkin motivaatiotyypin ilmenemisestä akustisessa diskurssissa. Esimerkeissä akustisen diskurssin käytön toimivuutta arvioin subjektiivisen katselukokemuksen ja teorian perusteella.

Tutkimus osoitti, että akustisella diskurssilla on merkittävä rooli Ajankohtaisen kakkosen journalismissa. Määrällisesti musiikkia käytettiin 75%:ssa inserteistä. Musiikkia ja efektejä käytettiin erityisesti kompositionaalisessa roolissa, mutta myös tuomaan transtekstuaalisia viittauksia tai esittelemään katsojalle tietoa aiheesta, henkilöstä tai paikasta. Musiikin ohella äänimaisemalla oli merkittävä rooli insertin emotionaalisen vireen luomisessa tai tukemisessa. Tutkimus osoitti ongelmakohdaksi arkistomateriaaliin liittyvän musiikin käytön. Ongelmia, mutta toisaalta myös onnistumisia, oli musiikin fraasien, kuvan ja äänen synkronian ja vokaalimusiikin käytössä. Tärkeäksi seikaksi akustisen diskurssin käytön onnistumisessa ilmeni tekninen toteutus.

TAMPEREEN YLIOPISTO

Anna Eveliina Hänninen

JOURNALISTINEN MUSIIKIN KÄYTTÖ

Analyysi Ajankohtaisen kakkosen inserttien akustisesta
diskurssista

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2014

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Aiheen esittely.....	1
1.2 Tutkimuskysymykset.....	4
1.3 Keskeisiä käsitteitä	5
1.4 Tutkimuksen rakenne	7
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	8
2.1 Aiempi tutkimus ja kirjallisuus	8
2.2 Audiovisuaalinen journalismi ja sen historia	9
2.3 Tarkkaavaisuuden suuntaaminen ja musiikin havaitseminen audiovisuaalisessa mediassa	10
2.4 Utis- ja ajankohtaisohjelmien genre ja diskurssit.....	12
2.5 Suomalainen televisiojournalismi ja Ajankohtainen kakkonen	14
2.6 Objektivisuus ja kerronnallinen journalismi	17
2.7 Musiikki audiovisuaalisessa mediassa	22
3 TUTKIMUKSEN ANALYYTTINEN VIITEKEHYS	28
3.1 Semiotiikka tutkimusmetodina	28
3.2 Merkitysten maailman tulkitseminen	29
3.3 Semioottinen audiovisuaalisen median tutkimus.....	30
3.4 Merkki ja merkitys	30
3.5 Venäläinen formalistinen elokuvateoria ja motivaatio.....	33
3.5.1 Kompositionaalinen motivaatio.....	34
3.5.2 Realistinen motivaatio	37
3.5.3 Transtekstuaalinen motivaatio	39
3.5.4 Taiteellinen motivaatio.....	44
3.5.5 Emotionaalinen motivaatio.....	44
3.5.6 Epäselvä motivaatio	45
3.6 Musiikin merkitykset.....	45
4 TUTKIMUSAINEISTO JA ANALYYSIN KULKU	55
4.1 Aineiston kuvailu	55
4.2 Analyysin kulku	55
4.3 Esimerkkianalyysi	58
5 ANALYYSI	63
5.1 Kvantitatiivinen tarkastelu	63
5.2 Kvalitatiivinen tarkastelu: Akustisen diskurssin motivaatio.....	71
5.2.1 Kompositionaalinen motivaatio.....	71
5.2.2 Realistinen motivaatio	87
5.2.3 Transtekstuaalinen motivaatio	92
5.2.4 Taiteellinen motivaatio	103
5.2.5 Emotionaalinen motivaatio.....	105
5.2.6 Epäselvä motivaatio	108
6 JOHTOPÄÄTÖKSET	110
6.1 Akustinen diskurssi Ajankohtaisessa kakkosessa ja hyvä journalistinen musiikin käyttö.....	110
6.2 Pohdinta.....	113
Lähteet.....	115
Liite 1. Havaintomatriisi	120
Liite 2. Matriisi esimerkki-insertistä Haitin yksinäiset lapset (26.1.2010)	126

1 JOHDANTO

1.1 Aiheen esittely

Musiikkia käytetään televisiossa paljon, vaikka katsoja ei sitä aina tiedostakaan. Elokuvamusiikki on tutkittua ja usein tarkkaan harkittua. Elokuviin musiikki tilataan usein säveltäjältä ja sen sopivuus kokonaisuuteen hiotaan ajan kanssa. Televisiojournalismissa musiikin käytön suunnitteluun on niukasti aikaa. Musiikkivalinnoista vastaa toimittaja, joka ei yleensä ole musiikin alan ammattilainen. Tämän tutkimuksen lähtökohtana on ajatus siitä, että musiikin käytöllä on merkitystä televisiossa osana journalismia siinä missä tekstillä ja kuvallakin. Samoin kun puhutaan elokuvamusiikista, voidaan puhua musiikista osana journalistista kontekstia *journalistisena musiikin käyttönä*.

Katson paljon televisiossa esitettäviä ajankohtaisohjelmia ja dokumentteja. Monista ohjelmista musiikin käyttötavat ovat jääneet mieleen, niin hyvässä kuin pahassakin. Muistan nähneeni vuosia sitten Alzheimer-potilaasta kertovan insertin, jossa musiikki myötäili oivaltavasti insertin tunnelmaa: Insertissä potilaan tytär kertoi äitinsä raskaasta sairaudesta, mutta oli lopulta iloinen siitä, että hän voi ilmaista itseään maalaamalla. Samoin kuin puhe, musiikki muuttui surumielisestä positiiviseksi, kun taustalla mollisävellajissa soinut kitaramelodia päättyi *picardin terssiin* eli duurisointuun. En muista enää milloin ja missä olen tämän insertin nähnyt, mutta uskon, että juuri musiikin käyttö saa minut yhä muistamaan tuon insertin vuosien takaa. Toisessa mieleeni jääneessä insertissä musiikki pilasi tunnelman, kun haastateltava puhui elämästään enemmänkin positiiviseen kuin surumieliseen sävyyn, ja taustalla soi *Schindlerin lista* -elokuvasta tuttu melodia. Surumielisen kaunis melodia toi asiayhteytensä vuoksi mieleeni keskitysleirit, enkä enää edes muista insertin aihetta. Muistan vain sen häiritsevän ristiriidan, jonka käytetty musiikki minussa katsojana herätti.

Mainitsemani esimerkit olivat minulle yksi syy alkaa tutkia musiikin käyttöä televisiojournalismissa jo tiedotusopin opintojeni alussa vuonna 2006. Tuolloin käsittelin Ajankohtaisessa kakkosessa (myöhemmin tässä tutkimuksessa myös A2) käytettyä musiikkia mediakritiikkiaiheisessa esseessä *Ajankohtaisohjelmien taustamusiikki* (pituus 10 liuskaa). Esseitä varten haastattelin puhelimitse A2:n silloista tuottajaa Reeta Kivihalmetta siitä, kuinka toimituksessa kiinnitetään huomiota musiikin käyttöön. Kivihalme totesi, ettei musiikin käytöstä ole Teosto-maksuihin vaikuttavia

sekuntimääriä lukuun ottamatta toimituksen yhteisiä sääntöjä. Kukaan ei myöskään valvo koko ohjelman kokonaisuutta. On siis sattumaa, onko ohjelman jokaisessa insertissä musiikkia tai ei yhdessäkään. Olin yllättynyt siitä, ettei musiikin käyttöä tunnuta juuri toimituksessa mietittävän. Voinko päätellä, että musiikin läsnäoloa, sen tuomia merkityksiä ja mahdollisuuksia ei tiedosteta tai pidetä tärkeinä? Reeta Kivihalmeen kanssa käydyn puhelinkeskustelun jälkeen aloin pitää musiikin käytön tutkimista entistäkin tärkeämpänä. Tämän tutkimuksen taustaksi haastattelin myös vuonna 2011 A2:n silloista tuottajaa Pasi Toivosta musiikin käytöstä toimituksen näkökulmasta. Haastattelu tuki ennakkokäsitystäni siitä, että musiikin käyttö Ajankohtaisessa kakkosessa on vahvasti yksittäisten toimittajien aktiivisuuden varassa; osa toimittajista tekee musiikin käyttöön liittyviä valintoja hyvin itsenäisesti, osa antaa sen editoijan tehtäväksi. Myös Toivosen kanssa käydyn keskustelun jälkeen olin entistä vakuuttuneempi siitä, että musiikin käyttö journalismissa on tärkeä aihe nostaa esille.

Kandidaatin tutkielmassani *Musiikki, journalismia?* (2010) analysoin TV2:n Ajankohtaisen kakkosen ja MTV3:n 45 minuuttia -ajankohtaisohjelman inserttien musiikin käyttöä. Tutkimuksessa tein karkeaa jaottelua musiikin käyttötavoista ja vertailua ohjelmien musiikin käytöstä. Ohjelmat ovat profiililtaan erilaisia, mikä kuului musiikin käytössä esimerkiksi 45 minuuttia -ohjelman suurempana Midi-musiikin ja -tehosteiden, eli tietokoneella tehtyjen äänien, käyttönä. Musiikin käyttötavoiksi jaottelin rakenteellisen rytmityksen, insertin kuvan tai puheen alleviivauksen, tunnelman luomisen ja tarinan kuljettamisen. Kandidaatin tutkielmani johtopäätöksissä kirjoitan, että aineiston inserteissä musiikki oli usein merkityksetöntä tapettia ja ylimääräinen koristus. Tätä tutkielmaa tehdessäni hypoteesini on päinvastainen: musiikilla on aina vaikutusta ja merkitystä. Kandidaatin tutkielmassani tutkin ainoastaan musiikin käyttöä, mutta huomasin, kuinka merkittäviä myös efektit ja äänimaisema ovat. Vaikka tässäkin tutkimuksessa musiikin käytön tutkiminen on pääosassa, otan analyysiin mukaan myös efektien ja äänimaiseman tarkastelun.

Tämän tutkimuksen aineistoksi on rajattu Ajankohtaisen kakkosen kevään 2010 insertit, joista osa oli myös kandidaatin tutkielmani aineistona. Valitsin tutkimuskohteeksi Ajankohtaisen kakkosen, koska se on pitkäikäisin suomalainen television ajankohtaisohjelma ja Taisto Hujasen mukaan ”kakkosen ajankohtaistoimituksen kivijalka”, jolle on Suomessa ”rakentunut ajankohtaistoimittajien professionalismin perusta” (1993; 8, 12). Näin ollen A2 sopii hyvin aineistoksi tutkimukseen, joka aiheeltaan sopii yleistettäväksi myös muihin television ajankohtais- ja asiaohjelmiin.

Olen suorittanut toisen asteen ammatillisen muusikkotutkinnon ja saatan sen vuoksi kiinnittää huomiota musiikkiin televisio-ohjelmissa keskimääräistä katsojaa enemmän. Yliopisto-opintojeni aikana olen pitänyt esitelmiä muun muassa musiikin roolista elokuvissa, dokumenteissa, propagandaelokuvissa ja ajankohtaisohjelmissa. Opiskelijakollegoiden kommentit ovat pitäneet mielessä tavallisen katsojan, mutta myös musiikkiin perehtymättömän journalistin näkökulman: Journalismia opiskelevatkaan eivät kiinnitä huomiota kaikkiin journalistisen sanomaan vaikuttaviin tekijöihin. Televisioilmaisun diskursseja käsittelevällä kurssilla opiskelijakollegoilleni näyttämät esimerkki-insertit mielestäni oivaltavasta ja toisaalta epäonnistuneesta musiikin käytöstä saivat kommentin, ettei musiikkia olisi edes huomannut ellen olisi siitä erityisesti maininnut. Tässä tutkimuksessa minä itse olen ainoa inserttien katsoja ja tulkitsejä, ja olenkin joutunut pohtimaan sitä, kuinka luotettavana ja yleistettävänä voin omia tulkintojani pitää. Onko musiikilla mitään väliä, jos sitä ei huomaa? Olenko minä itse poikkeuksellisen virittynyt kuulemaan musiikkia ja muita ääniä? On kuitenkin tutkittu, että musiikkia sisäistetään ja se vaikuttaa silloinkin, kun sitä ei tiedosta kuulevansa (Harper 2009, 4–5). Musiikilla journalismissa on siis merkitystä, vaikka sitä ei huomaisi lainkaan.

Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni on osoittaa todeksi oletukseni, ettei musiikin käyttäminen journalismissa ole yhdenmukaista, vaan se sekä tarjoaa mahdollisuuksia että sisältää riskejä journalistisen sanoman välittämiseksi. Etenkin televisiojournalismin tekijöiden tulee tiedostaa musiikin vaikutukset. Toisaalta sosiologi Pierre Bourdieun mukaan inserttien merkityksen muodostumisen selvittäminen lisää myös yleisön tietoisuutta mediatuotteiden valmistusprosessista ja antaa näkökulmia sen tulkintaan (Bourdieu 1998, 55).

Tutkimus sisältää karkean määrällisen kartoituksen musiikin käytöstä, mutta analyysi keskittyy laadulliseen analyysiin musiikin vaikutuksista insertin merkityksen muodostumiseen ja etenkin musiikin motivaatioon insertissä. Analyysi on aineistolähtöistä: Inserttejä katsomalla minulle hahmottui, mikä musiikin käytössä on journalistisesta näkökulmasta tärkeää. Lopullinen muoto ja työkalut analyysille löytyivät tutustumalla muun muassa elokuvamusiikin, musiikin ja televisiotutkimukseen. Semiotiikka ja inserteissä käytetyn musiikin merkitysrakenteiden tutkiminen ovat kulkeneet tausta-ajatuksena koko tutkimusprosessin ajan. Varsinaisen hienojakoisen merkitysanalyysin sijaan analysoin musiikin käyttöä venäläisen formalistisen elokuvatutkimuksen jalanjäljissä motivaation näkökulmasta. Semiotiikka ja ajatus musiikin merkityksistä ovat silti

tutkimuksessa voimakkaasti läsnä teoreettisena lähtökohtana: musiikki kantaa mukanaan merkityksiä, jotka tunnetaan, mutta joita ei välttämättä tiedosteta (Forman 2002, 192).

Journalistisen kulttuurin edistämistätiö Jokes on myöntänyt tuhannen euron apurahan opinnäytetyötäni varten.

1.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuksen tarkoitus on kartoittaa musiikin käyttöä Ajankohtaisen kakkosen inserteissä. Vastaan tutkimuksessani kolmeen pääkysymykseen:

1. Mikä motivoi musiikin, efektien ja äänimaiseman käytön insertissä?

Analysoin, millaisia esimerkkejä aineisto tarjoaa motivaatiotyyppien mukaisesta musiikin, efektien ja äänimaiseman käytöstä. Motivaatiotyypit kompositionaalinen, realistinen, transtekstuaalinen, taiteellinen ja realistinen esitellään luvussa 3.

2. Millaisia merkityksiä musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö tuo Ajankohtaisen kakkosen insertteihin?

Hypoteesini on, että musiikilla on merkitystä insertissä. Analyysissa nostan esiin aineistosta esimerkkejä, jotka osoittavat musiikin, efektien tai äänimaiseman vaikutuksesta insertin viestin merkitykseen.

3. Mitä on hyvä journalistinen musiikin käyttö? Varsinaisen analyysin jälkeen määrittelen aineistosta nousevien esimerkkien ja teorian pohjalta, mitä on hyvä journalistinen musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö.

Näiden pääkysymysten ohella selvitän analyysissa musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttöä sisältävien inserttien määrän ja toimittajakohdaisen erittelyn musiikin, efektien ja äänimaiseman käytöstä.

1.3 Keskeisiä käsitteitä

Tutkimuksessani tulee esiin erityisesti musiikkiin liittyvää erikoissanastoa. Yksittäiset termit selitän silloin, kun ne esiintyvät tekstissä ensimmäistä kertaa. Jotkut tutkimuksen kannalta keskeiset käsitteet on kuitenkin syytä selventää jo tässä vaiheessa.

Termi *journalistinen musiikin käyttö* on omani ja tarkoittaa journalistisessa audiovisuaalisessa tai audiokontekstissa käytettyä musiikkia. Toisin sanoen se on musiikkia, jota käytetään radiota, televisiota tai internetiä varten tehdyssä journalistisessa tuotteessa. Terminä rinnastan sen vakiintuneeseen käsitykseen elokuvamusiikista. Elokuvamusiikin tavoin journalistisessa musiikin käytössä on vakiintuneita tapoja, jotka eivät tosin ole vielä yhtä tiedostettuja kuin elokuvamusiikissa. Termillä haluan korostaa sitä, että musiikilla on journalistista merkitystä tekstissä. Vaikka ilmaisu *musiikin käyttö* viittaa aktiiviseen ja tietoiseen musiikin käyttämiseen insertissä, oletan aineistossani ilmenevän musiikin käytön olevan merkittävältä osin tiedostamatonta, eli musiikkia on käytetty ilman, että sen kaikkia vaikutuksia on ajateltu.

Tekstillä tarkoitan viestintätutkija John Fiskin määritelmää, jonka mukaan esimerkiksi televisio-ohjelma muuttuu tekstiksi hetkellä, jolloin se luetaan. Teksti on mediatuote, kuten ajankohtaisinsertti. (Fiske1987, 14.)

Myös *musiikki* on syytä määritellä. Mediatutkija Theo van Leeuwenin mukaan musiikki on äänen abstraktein muoto ja abstraktiutensa vuoksi sitä on hankala pukea sanoiksi (1999, 177). Musiikin, puheen ja muiden äänien välinen raja on ohut ja monet äänet voidaan määritellä kontekstista riippuen eri tavoin. (emt., 92.) Erityisesti nykymusiikin säveltäjät ovat kyseenalaistaneen perinteisen musiikin määritelmän soitin- ja sointimaailman suhteen. Nykymusiikki käyttää hyväkseen paljon efektinomaisia ääniä ja äänilähteet vaihtelevat helikoptereista vietereihin ja kiviin. Edes soittimen määrittely ei ole enää yksinkertaista. Musiikin määrittämisessä toimii tämän tutkimuksen yhteydessä muun muassa ranskalaisen musiikista paljon kirjoittaneen taloustieteilijän Jacques Attalin (1985) ajatus musiikista organisoituna äänenä. Musiikki on siis tuotettuja ääniä, jotka muodostavat sävelen, rytmin tai harmonian. (emt., 4.)

Musiikin lisäksi tarkastelen inserteissä *efektiääniä*, eli yleensä kestoiltaan lyhyitä tehosteääniä, ja *äänimaisemaa*. Graeme Harper määrittää termin *soundscape*, kuvaamaan akustista ympäristöä. Tähän äänimaisemaan voi ajatella kuuluvan paljon luonnollisia, ehkä sattumanvaraisiakin ääniä. Toisaalta visuaalisen median kontekstissa äänimaisemalla voidaan tarkoittaa juuri tiettyä mediatuotetta varten tietyllä tekniikalla luotua äänimaisemaa. (Harper 2009, 4.) Tässä tutkimuksessa äänimaisema tarkoittaa niitä ääniä, jotka mikrofoni on kuvauspaikalla tarkoittanut, joita kuitenkin on voitu editoida jälkeen päin.

Diskurssi tarkoittaa kielen esittämisen tapaa, joka luo sosiaalisesti yhteneväisiä merkityksiä kohteestaan (Fiske 1987, 14). Käytettävällä diskurssilla voidaan joko tukea tai vastustaa vallalla olevia käsityksiä. Diskurssi auttaa luomaan ja lukemaan tekstejä sekä ymmärtämään sosiaalisia kokemuksia. Diskurssi syntyy sosiaalisesti ja sen kantamat merkitykset ovat jo silloin tiedossa. (emt., 14–15.) Dokumenttielokuvia tutkineiden Harry van den Bergin ja Kees van der Veerin (1990) mallin mukaan nostan tutkimukseni kolmeksi päälinjaksi audiovisuaalisen esityksen *verbaalisen*, *visuaalisen* ja *akustisen diskurssin* (ema., 446). Nämä kolme ulottuvuutta esiintyvät useissa muissakin tutkimuksissa (ks. Steinbock 1985) hieman eri termeillä ja painotuksilla. Erona moniin muihin tutkimuksiin tässä tutkimuksessa akustinen diskurssi rajaa ulos puhumalla tuotetun journalistisen tekstin. Akustinen diskurssi sisältää kuvamateriaalin oman äänimaailman, eli diegeettiset äänet, sekä inserttiin jälkikäteen lisätyn musiikin ja efektit, eli ei-diegeettiset äänet. Äänimaailmaan voi kuitenkin sisältyä myös huudahduksia tai yksittäisiä sanoja, jotka toimivat insertissä efektinomaisesti. Verbaalinen diskurssi sisältää taas kaiken puhutun ja kirjoitetun journalistisen tekstin insertissä. Journalistinen teksti voi olla toimittajan tai haastateltavien puhetta tai kuvassa olevaa tekstiä. Verbaaliseen diskurssiin sisältyy näin ollen myös visuaaliseen ainekseen editointivaiheessa lisätty journalistinen teksti. Visuaaliseen diskurssiin luen kaiken insertin kuvamateriaalin, myös grafiikan. *Journalistisesta sanomasta* puhuessani tarkoitan sitä viestiä, mikä insertistä syntyy näiden kolmen diskurssin merkitysten yhdistyessä. Tässä tutkimuksessa käytetään myös *auditiivisen diskurssin* tai *auditiivisen koodin* käsitteitä viitattaessa aiempaan tutkimukseen, joissa auditiivisuudella viitataan audiovisuaalisen tuotteen koko ääniraitaan. Erona akustisen ja auditiivisen diskurssin välillä tässä tutkimuksessa on siis se, että akustinen pitää sisällään vain musiikin, efektit ja äänimaiseman, mutta auditiivinen myös puheen.

1.4 Tutkimuksen rakenne

Luvussa 1 olen jo tuonut esiin omia lähtökohtiani tämän tutkimuksen tekemiselle. Luvussa 2 keskityn tutkimusaiheen taustojen käsittelyyn aiemman tutkimuksen ja historian kautta. Samassa luvussa esitellään myös tutkimuskohteena oleva Ajankohtainen kakkonen.

Luvussa 3 esittelen tutkimuksen analyysin teoreettisen viitekehyksen. Luvussa tutustutaan semioottiseen lähestymistapaan journalismin ja musiikin tutkimisessa sekä formalistisen elokuvatutkimuksen teoriaan elokuvan osatekijöiden motivaatiosta.

4. luku esittelee tutkimusaineiston ja kuvaa analyysin kulkua. Luvun päätteeksi esittelen esimerkkinä yhden insertin kokonaisanalyysin. 5. luku pitää sisällään analyysin, jossa nostetaan esiin esimerkkejä aineistosta kolmannessa luvussa esitellyn teorian valossa.

Luvun 6 alussa määrittelen hyvän journalistisen musiikin käytön ja nostan esiin analyysissä esiin tulleita ongelmakohtia akustisesta diskurssista. Johtopäätöksissä pohdin tämän tutkimuksen saavutuksia ja sitä, mitä journalistisesta musiikin käytöstä olisi hyödyllistä tutkia jatkossa.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

2.1 Aiempi tutkimus ja kirjallisuus

Musiikin käyttöä journalismissa ei ole juuri Suomessa tutkittu. Musiikkia on suomalaisessa televisiojournalismin tutkimuksessa lähinnä sivuttu eräänlaisena itsestäänselvyytenä. Esimerkiksi tiedotusopin pro gradu -työssään *Kuvan ja äänen suhde Ajankohtaisessa kakkosessa* (1993) Heli Järvinen ei keskittynyt tutkimuksessa niinkään musiikin käyttöön kuin puheeseen, mutta hän toteaa silti musiikin toimivan ”lähinnä keventävänä elementtinä, jonka olemassaolon jutussa oikeutti sävelmä, ei niinkään siihen liittyvä teksti”, eli musiikin tehtävä on viihdyttää eikä tuottaa informaatiota (1993, 92). Tutkimus ei kuitenkaan perustele väitettä. Musiikin roolia ajankohtaisohjelmassa sivutaan Dan Steinbockin analyysissa television merkkikielestä (1985). Myös useissa kansainvälisissä audiovisuaalisuutta käsittelevissä journalistisissa tutkimuksissa (ks. mm. Brunsdon & Morley 1996) televisio-ohjelman auditiivista puolta käsitellään ainoastaan puheen näkökulmasta.

Musiikintutkija Antti-Ville Kärjä (2006) huomauttaa Lähikuva-lehden esipuheessa, että nykyään televisiotutkimuksessa visuaalisuus jättää audioraidan varjoonsa. Kärjäkin mielestä musiikissa ja muussa äänimaailmassa piilee potentiaalia, jota ei vielä osata hyödyntää. Hän kysyy mielestäni osuvasti, onko audiovisuaalisuus vain yhdenlaista visuaalisuutta, kuten kuorma-autokin on vain yhdenlainen auto. Liian kapeasti ajatteleamalla emme hyödynnä kaikkea audiovisuaalisuuteen liittyvää potentiaalia. Kärjän mielestä ongelma on siinä, että musiikintutkijat omivat aiheen itselleen, eikä siihen ole muiden alojen osalta uskallettu tarttua. (ema., 3–4.) Kritiikki osuu mielestäni oikeaan, mutta pettymyksekseni kyseinenkään Lähikuva-lehden numero ei tarjonnut mitään musiikin journalistisesta käytöstä vaan keskittyi lähinnä tv-sarjoihin ja mainoksiin.

Tämän tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana on sekä median että musiikin tutkimusta. Erityisen tärkeitä lähteitä tutkimuksessani ovat journalismintutkimuksen klassikkoteokset, Denis McQuailin *McQuail's Mass Communication Theory* (2000), John Fiskin *Television Culture* (1987) ja Pierre Bourdieun *On Television* (1998). Elokuvateoriassa päälähteeni on ollut Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004), josta löytyy myös analyysini perustana toimiva jaottelu formalistisen elokuvateorian motivaatiotyypeistä. Musiikista audiovisuaalisessa mediassa lähteinäni käytin erityisesti Graeme Harperin, Ruth Doughtyn ja Jochen Eisentrautin toimittamaa

artikkelikokoelmaa *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview* (2009) sekä Kevin J. Donnellyn teosta *The Spectre of Sound: Music in Film and Television* (2005). Semiotiikassa olen käyttänyt hyödykseni sekä media- että musiikkisemiotiikkaa, erityisesti John Fiskin teosta *Merkkien kieli: Johdatus viestinnän tutkimiseen* (1990), Mikko Lehtosen teosta *Merkitysten maailma*, Harry van den Bergin ja Kees van der Veerin artikkelia *Musical Discourse in Television Documentaries: Structure and Functions* (1990), Theo van Leeuwenin tekstejä musiikin ja median suhteesta (1998 & 1998) ja Eero Tarastin musiikkisemiotiikan tutkimusta (1990, 1994 & 2010).

Seuraavissa alaluvuissa tarkastellaan journalistiseen musiikin käyttöön liittyvää tutkimusta, historiaa ja televisiojournalismin käytänteitä.

2.2 Audiovisuaalinen journalismi ja sen historia

Audiovisuaalisen journalismin historiassa teknisten laitteiden kehityksellä on merkittävä rooli. Ajatus televisiosta syntyi jo 1800-luvun lopulla, kun radioääntä haluttiin kuvittaa elävillä kuvilla. (Bignell 2004, 41–42.) Ennen televisiota journalistisia filmejä näytettiin elokuvissa. Kun Lumiéren veljekset Ranskassa kehittivät elokuvan, ei kestänyt kauan kun tekniikkaa haluttiin käyttää myös journalismissa. Ensimmäiset journalistiset mykkäfilmit, Thomas A. Edisonin *McKinley's Inauguration* (1896) ja *Dewey at Manila* (1898) nähtiin elokuvateattereissa. Säännöllisen uutislähetysten esiaste *newsreel* esitettiin elokuvateatterissa Ranskassa ensimmäistä kertaa vuonna 1907. Alkuun pelkkä elävä kuva viehätti, mutta myöhemmin newsreeliltä vaadittiin enemmän. Newsreelejä kritisoitiin siitä, ettei uutislähetystä tuotettu, ne vain tapahtuivat: Yhdysvaltalaisen elokuvatuottajan A. William Bluemin mukaan lähetys oli kuin postikorttikokoelma, ei sen enempää. Vuonna 1935 Time Inc. aloitti uuden konseptin: *March of Timea* esitettiin 16 vuoden ajan elokuvateattereissa ympäri Yhdysvaltoja ja sitä pidetään merkittävänä dokumentaarisen ajattelun kehittymisessä. Ohjelmassa haluttiin päästä ”uutisten taakse”. March of Time esitti uutisaiheita osin perinteisellä uutiskuvalla, mutta myös näyteltyinä kohtauksina. Ohjelman vakiinnuttua siinä oli 2–4 noin 20 minuutin pituista uutispätkää. Myöhemmin yksi ohjelma käsitteli vain yhden aiheen. March of Time oli ensimmäinen ohjelma, jossa tietoisesti rakennettiin draamaa uutisaiheiden ympärille. (Bluem 1965, 34–36.)

Televisiota pidetään tiedotusvälineistä eniten massojen median (McQuail 2000, 25). Se tavoittaa laajan yleisön ja tarjoaa monipuolista ohjelmistoa. Mediatutkija Denis McQuailin mukaan

television teho perustuu sen mahdollisuuteen välittää sekä kuvaa että ääntä. Se voi olla ikkuna maailmaan jopa suorana lähetyksenä. Vaikka valtaosa televisio-ohjelmista ei ole suoraa, televisio luo illusion toden näyttämistä nykyhetkessä. Television ominaisuus on myös intiimiys: kuvaruutu voi tuoda aiheet lähelle katsojaa. McQuail korostaa, että vaikka televisiota pidetään pääosin viihteen medianä, se on valtaosalle ihmisistä myös pääasiallinen uutisten ja tiedon lähde sekä päättäjien viestikanava kansalaisille. (emt., 25–26.) Myös Globescanin tutkimus vuodelta 2006 osoitti, että televisiouutiset ovat medioista tärkein tiedonlähde. Tutkimuksessa kysyttiin median käytöstä 10 000 ihmiseltä 10 maassa. Televisiouutisten seuraaminen oli lisääntynyt kymmenessä vuodessa 15% sanomalehtien osuuden pienentyessä saman prosenttiosuuden. (Hill 2007, 8–9.) Television viihdemaineesta huolimatta kuitenkin juuri uutisohjelmia pidetään televisiotuotannossa vakiintuneina ja tunnistettuina ohjelmina (emt., 4).

Televisio tarjoaa ainakin teoriassa mahdollisuuden kaikkien tavoittamiseen. Pierre Bourdieun (1998) mukaan televisio-ohjelman tekijän pohdittava, miten hän voi tavoittaa kaikki potentiaaliset katsojat. Kyse on siitä, onko toimittajan lähettämä viesti niin selvä, että kaikki voivat sen ymmärtää (emt., 14–15). Lähtökohtaisesti journalismi on koko kansan palvelua ja televisio journalismin välineenä on otettava vakavasti, koska on ihmisiä, jotka saavat kaiken tietonsa esimerkiksi politiikasta ainoastaan televisiosta (emt., 18). Myös John Fiske mielestä television tekstien tulee olla niin selkeitä, että eri sosiaaliryhmistä tulevat ihmiset voivat ymmärtää sen sisältämät merkitykset (Fiske 1987, 66). Musiikin käytön suhteen toimittajan on siis kysyttävä itseltään: Tekeekö musiikin käyttäminen insertistä helpommin seurattavamman vai sekoittaako se katsojaa? Toisaalta Bourdieun mukaan on aiheellista pohtia, onko televisioilmaisunkaan tarpeen olla niin selvää, että varmasti joka ikinen katsoja ymmärtää kaiken. (Bourdieu 1998, 14–15.) Jälleen musiikin käytön näkökulmasta toimittajan tulee miettiä, voiko insertin ymmärtää vaikka musiikin tuoma viittaus jäisi ymmärtämättä.

2.3 Tarkkaavaisuuden suuntaaminen ja musiikin havaitseminen audiovisuaalisessa mediassa

Nykyajan ihminen on tottunut havaitsemaan median ääniä. Esimerkiksi televisiouutisten tunnusmusiikki kertoo heti, minkälainen ohjelma on alkamassa. Graeme Harperin mukaan todennäköisesti juuri naapurihuoneesta kuuluva televisiouutisten tunnusmusiikki saa aikaan sen, että katsoja menee television ääreen uutisia katsomaan. (Harper 2009, 4.) Mielestäni audiovisuaalisen median seuraamisessa äänillä onkin se tärkeä merkitys, että television passiiviselle

seuraajalla äänet kertovat, milloin televisiossa tapahtuu jotain niin mielenkiintoista, että ohjelmaan kannattaa keskittyä tarkemmin. Harper korostaakin, että ääntä vastaanotetaan ja se vaikuttaa yhtä lailla passiivisesti kuin aktiivisestikin, tietoisesti ja tiedostamatta (ema., 5). Ääneen televisiossa kiinnitetään ylipäättään huomiota vain silloin, jos musiikki on ohjelman aiheena tai se on äänessä on esimerkiksi jokin tekninen ongelma – jos kaikki on hyvin, ääntä ei juuri tiedosteta (Timothy 1979, sit. Sutherland 2009, 533).

Tässä tutkimuksessa pääosassa on ajankohtaisohjelman insertin akustinen diskurssi. Taustaksi on hyvä tietää, kuinka katsojan tarkkaavaisuus keskimäärin kohdentuu audiovisuaalista esitystä katsoessa: Televisio on media, jota seurataan niin kuulo- kuin näköaistilla. Morton Heiling esitti jo vuonna 1955 kirjoittamassaan artikkelissa, että ihmisen huomiosta 70 prosenttia keskittyy näköaistiin ja 20 prosenttia kuuloaistiin. Näin ollen audiovisuaalista esitystä katsovan henkilön huomiosta 70 prosenttia kohdistuu luonnostaan visuaalisen ärsykkeen huomioimiseen. (Heiling 1955/2001, 227–229) Katsojan tarkkaavaisuutta voi kuitenkin suunnata tietyn aistiärsykkeen suuntaan ja myös katsoja voi tehdä valinnan siitä, mitä aistia hän korostaa ohjelmaa seurattaessaan (emt., 230). John Fiske mukaan televisio-ohjelma on pystyttävä myös ymmärtämään tarkkaavaisuuden eri tasoilla, koska televisiota seurataan usein esimerkiksi kodin askareiden lomassa (Fiske 1987, 73). Esimerkiksi McQuailin, Blumberin ja Brownin tutkimuksessa (1972, sit. emt., 74) todettiin, että monet yksin päivänsä viettävät kotirouvat pitävät televisiota auki sen äänen takia ja seuraavat ohjelmia lähinnä korvakuulolta.

Televisiouutisten vastaanottoa tutkineen Akiba A. Cohenin (1998) mukaan onnistuessaan äänen ja kuvan yhdistelmä tekee uutisinsertistä tehokkaan, koska ihminen käsittelee näköaistiin ja kuuloaistiin perustuvia tietoja aivoissa eri alueilla, ja näin ymmärtäminen sekä muistaminen helpottuvat ja tehostuvat. Musiikin käytön näkökulmasta merkittävää on kuitenkin se, että Cohenin mukaan ymmärtäminen hankaloituu, mikäli kuvan ja äänen lähettämät viestit ovat ristiriidassa. (emt., 457.) Myös Barrie Gunterin mukaan uutisen muistamiseen liittyy myös insertin eri elementtien yhtenäisyys. Jos kuva ja puhe ovat synkroniassa eli rytmisesti ja tunnelmaltaan samansuuntaisia, ne muodostavat yhtenäisen merkityksen, mutta jos ne eivät ole synkroniassa, visuaalinen diskurssi dominoi (Gunther 1999, 26). Oletukseni on, että sama koskee myös musiikin käyttöä: synkroniassa musiikki tukee puheen ja kuvan sanomaa.

Graeme Harper (2009) huomauttaa, että nykypäivän ihmisille visuaalinen media on jopa tavallisin konteksti myös äänien kuulemiselle ja kokemiselle. Harper esittää artikkelissaan elokuvaleikkaajan ja äänisuunnittelijan Walter Murchin ajatuksen *konseptuaalisesta resonanssista*: ääni saa katsojan näkemään kuvat eri tavalla, ja nämä uudella tavalla tulkitut kuvat saavat katsojan tulkitsemaan äänen uudella tavalla, joka taas saa katsojan tulkitsemaan kuvan uudella tavalla, ja niin edelleen. (ema., 2.) Eri aisteilla tehdyt havainnot johtavat siis jatkuvaan tulkintojen ketjuun. Harperin mukaan audiovisuaaliseen kontekstiin liittyvän äänen kuunteleminen on erityislaatuista kuuntelemista: visuaalisessa mediassa myös kuva on kuultava, eli äänen positio suhteessa kuvaan. Esimerkiksi elokuvaa seurattaessa katsojan on osattava erottaa etualalle nostetut äänet taustaaäänistä. Tämä äänien erottelukyky helpottaa tarinan seuraamista ja esimerkiksi henkilöiden välisten ristiriitojen havaitsemista. (ema., 6.) Konseptuaalinen resonanssi tarkoittaa tässä tutkimuksessa sitä, että ajankohtaisinsertin musiikkia on mahdotonta analysoida ilman, että ottaa huomioon kaikki insertin osatekijät. Akustista diskurssia tulee lukea esimerkiksi suhteessa kuvaan ja käsiteltävään aiheeseen, eli tulkinta on voimakkaasti riippuvainen kontekstista.

Graeme Harper (2009) kirjoittaa, että ihminen havaitsee parhaiten äänet, jotka soivat taajuuksilla 20 Hz:stä 20 kHz:iin. Äänen värähtely, sävelkorkeus ja voimakkuus ohjaavat kuulijaa arvioimaan äänilähdettä ja sen etäisyyttä. Ääniin reagoiminen on myös kulttuurisidonnaista. Kulttuuri määrittää muun muassa sitä, minkälaisia ääniä ylipäättään ymmärretään musiikiksi. Vaikka kuuloaisti ihmisellä onkin jo syntyessään, kuuleminen ja kuunteleminen opitaan. Kokemus opettaa kuuntelemaan esimerkiksi videopelejä, elokuvia, piirrettyjä ja televisio-ohjelmia sekä ymmärtämään niihin liittyviä konventioita. (emt., 5–6.)

2.4 Uutis- ja ajankohtaisohjelmien genre ja diskurssit

Tässä alaluvussa käsittelen uutis- ja ajankohtaisgenreä ja sen tutkimusta yleisellä tasolla. Genren käsite on tässä tutkimuksessa myös analyysin työkalu, joten esittelen genren semioottista näkökulmaa tarkemmin luvussa 3. John Fiskin (1987) mukaan uutisilla on korkea status television genrenä: niitä arvostetaan ja niihin luotetaan. Uutis- ja ajankohtaisohjelmat edustavat kanavansa sosiaalista vastuuta, mutta etenkin maksukanavilla ne ovat myös kulutushyödykkeitä, jotka pitää myydä katsojille ja mainostajille. (emt., 281.) Televisio-ohjelma on tarkkaan määritelty muotonsa ja sisältönsä suhteen, ja kuulumalla tiettyyn genreen eli lajityyppiin sillä on joko yhdistäviä tai erottelevia piirteitä muiden ohjelmien suhteen (emt., 14).

Taisto Hujanen (1993) määrittelee ajankohtaisohjelmat brittiläisen *news and current affairs* -mallin mukaan uutisia taustoittaviksi ja kommentoiviksi ohjelmiksi. Genreen kuulumisen tuo katsojalle odotuksia ohjelman kulusta. Ajankohtaisohjelman odotetaan olevan asiallinen ohjelma, joka ei ole tyyliltään kuitenkaan yhtä virallinen kuin uutiset. Silti esimerkiksi toimittajan puhetyyli noudattaa yleensä uutispuheen raameja. (emt., 5.) Uutispuhetta määrittää Theo van Leeuwenin (1999, 44–45) mukaan säännöllinen rytmi, joka saa puheen kuulostamaan neutraalilta. Toisaalta tasainen rytmi on perusteltua senkin vuoksi, että se helpottaa tärkeiden tavujen ja sanojen painottamista. *Human interest* -tyyppisissä tai aiheeltaan kevyemmissä jutuissa toimittajan puhekin voi olla rennompaa. (emt., 45.) Sama koskee mielestäni myös insertissä käytettävää kuvaa ja musiikkia: rennompaa aihetta voi käsitellä kaikin puolin vapaammin kuin tiukkaa uutista.

Myös *sarjallisuus* on yksi ajankohtaisohjelman peruspiirteistä. Sarjallisuutta tukevat lähetyksestä toiseen toistuvat samat lähetyssajat, tutut toimittajat ja juontajat sekä tuttu lavastus. (Hujanen 1993, 12.) Listaani voisi lisätä ohjelman alku- ja lopputunnuksen tunnusmusiikkeineen. Mielestäni myös tapa käyttää musiikkia tai kuvitusta ovat sarjallisuuden piirteitä, niin fiktiossa kuin faktaohjelmissakin.

Makasiini on yleinen ajankohtaisohjelman formaatti. Ajankohtainen kakkonen on makasiiniohjelma, jossa yhden ohjelman sisällä nähdään useita erilaisia inserttejä. Studiojuontajien spiikit nivovat ohjelman yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Makasiini on Hujasen termein juttujournalismia, jossa tekijöiden rooli korostuu. Toisaalta makasiinin perusominaisuuksiin kuuluu ohjelmien lajityyppien rikkominen ja yhden ohjelman sisältämien inserttien monipuolisuus ja erilaisuus. Toisaalta makasiinin oletetaan olevan kokonaisuus, joka myös katsotaan kokonaisuutena. Makasiini on formaatti, jolla voi tarjota jokaiselle jotakin. Formaatti onkin genren ohella tärkeä televisioilmaisun rakenne. (emt., 16–17, 24, 135.)

Taisto Hujanen arvosteli 20 vuotta sitten uutis- ja ajankohtaisohjelmien kulttuuria siitä, että niissä tyydytään vain kuvittamaan radiopuhetta (emt., 24). Hujanen perusteli tuolloin väitteensä sillä, että television ajankohtaisohjelmia voi katsoa silmät kiinni ja ymmärtää kaiken, mutta sama ei toimi korvat kiinni ja silmät auki. Tämän päivän katsojan silmin tarkasteltuna Hujasen arvostelussa on yhä perää. Yleisradio lähettääkin joitakin televisio-ohjelmia myös YLE Puhe -radiokanavallaan. Yhä kehittynyt tekniikka on ehkä monipuolistanut kuvallista kerrontaa 1990-luvun alusta, mutta

ääniraita on mielestäni jäänyt suurilta osin puheen kanavaksi. Vaikka visuaalisuus nimenomaan on se piirre, joka erottaa television radiosta, ajankohtaisohjelmien ääniraita ei mutua-tuntumani mukaan hyödynnä kovinkaan monipuolisesti musiikkia ja muuta äänimaailmaa. Yleisradiolle lukuisia tutkimusraportteja tehnyt Dan Steinbock toteaa tv-uutisten audiovisuaalista kokonaisuudesta, ettei ”yhtäkään niistä aistimodalityeteista, joiden perusteella televisiouutisia seurataan, voida tulkita a priori toissijaiseksi” (Steinbock 1985, 3). Steinbock totesi 1980-luvulla, että asiaohjelmissa on paljon käyttämätöntä potentiaalia erityisesti monipuolisemman kerronnan saralla (emt., 10).

Televisiojournalismia tutkineiden Charlotte Brunsdonin ja David Morleyn (1996) mukaan insertissä olevien diskurssien välillä vallitsee kuitenkin hierarkia: Verbaalinen diskurssi dominoi, jos voice over -äänen, eli kuvan ulkopuolisen kommenttiraidan, tehtävä on selittää kuvan tapahtumia. Heidän mukaansa yleisin tapa yhdistää kuvaa ja puhetta uutisinsertissä on se, että katsojan on tulkittava kuvat puheen esittämiin merkityksiin. Voice over asettaa rajat ja merkityskehysten sille, kuinka insertin muuta sisältöä tulee tulkita. Insertissä visuaalinen diskurssi on erityisen tärkeä siinä, millaiseen suhteeseen katsoja asemoidaan käsiteltävään aiheeseen nähden. (emt., 14–17.) Brunsdon ja Morley puhuvat verbaalisen ja visuaalisen diskurssin suhteesta, mutta sama pätee mielestäni myös verbaalisen diskurssin ja musiikin suhteeseen.

2.5 Suomalainen televisiojournalismi ja Ajankohtainen kakkonen

Suomessa television ajankohtaisjournalismia ovat tutkineet erityisesti Dan Steinbock ja Taisto Hujanen. Hujanen tutkimusraportti *Ajankohtainen kakkonen kohtaa historiansa* (1993) selvittää A2:n rakenteellisia muutoksia. Juttujen määrä lähetystä kohden pysyi tutkimusjaksolla 1969–1991 7 jutussa (emt. 28). Musiikin käytön kannalta merkittävää on kuvailmaisun rytmin muutos, jonka jo Dan Steinbock havaitsi (1985). Kuvan nopeampi rytmitys on muuttanut koko insertin rytmiä ja tunnelmaa eteenpäin menevämmäksi. (emt., 10–13.) Dan Steinbock tutki ajankohtaisohjelmia Yleisradion oman tutkimustoiminnan aikana. Hän korostaa television ominaisuutta *intertekstuaalisena* välineenä: Uutistekstien tutkimuksessa ei voi olla huomioimatta muiden audiovisuaalisten tekstien, kuten elokuvien tai dokumenttien, koodeja ja konventioita. (Steinbock 1984, 38–39.) Myös tässä tutkimuksessa Steinbockin ajatus on voimakkaasti läsnä: journalismi käyttää hyväksi esimerkiksi elokuvista tuttuja tapoja kuljettaa tarinaa ja luoda merkityksiä, ja musiikilla voi olla tärkeä rooli näissä kerronnallisissa tavoissa. Ajankohtaisohjelma on laaja käsite, joka voi pitää sisällään pidempiä uutisinserttejä, tutkivaa journalismia, kansalaislähtöistä

journalismia että poliittista debattia. (Turner 2006, sit. Hill 2007, 5) A2:n eniten käytetty juttutyyppi on reportaasi. A2:n reportaaseissa on yleensä 1–2 haastattelua, jotka on editoitu muun kuvamateriaalin kanssa yhtenäiseksi jutuksi. Reportaasissa pyritään luomaan illuusio objektiivisuudesta. (Hujanen 1993, 33–34.)

Ajankohtaisohjelmaa käsittelevässä tutkimuksessa on syytä tarkastella suomalaisen televisiojournalismin historiaa. Televisiodraama noudattaa monelta osin elokuvan keinoja, mutta journalismissa televisio on seurannut monessa suhteessa radiota (Hujanen 1993, 24). Suomalaisten tv-uutisten historiaa tutkinut Ville Pernaa (2009) kirjoittaa, että ensimmäiset TV-uutiset nähtiin Suomessa vuonna 1957, kun Yleisradion Suomen Televisio ja MTV aloittivat koelähetykset. Yleisradion lähetyksissä nähtävät uutiskatsaukset toimitti STT, jolla oli jo vankka tiedonvälittäjän maine radiouutisista. Televisiouutisten perusta olivatkin selkeästi radiouutiset. Vielä 1960-luvulla televisiosta katsottiin uutisia, joissa radiopuheen taustalla nähtiin tv:n virityskuvaa. Myös ajankohtaisjournalismi oli radiossa vahvaa ja televisio jäi sen varjoon myös yleisön suosiossa. Radiossa oli päivittäin kolme ajankohtaislähetystä, jotka taustoittivat uutisaiheita (emt., 16–17, 19–20).

Ennen televisiota elokuvateattereissa esitettiin ajankohtaisia katsauksia non-stopina. Näiden katsausten perinne siirtyi televisioon Yleisradion *Kamerakierros*-ohjelmassa, joka oli uutis- ja ajankohtaisohjelman välimuoto. Kamerakierroksessa lähtökohtana oli aiheiden visuaalisuus, jolla haluttiin tehdä eroa radiojournalismiin. (Pernaa 2009, 20). Kamerakierroksessa ja myös televisiouutisissa kuva-aineisto oli alussa mykkää, ja toimittaja selosti voice overina suorassa lähetyksessä. (emt., 25). Ensimmäinen varsinainen ajankohtaisohjelma *Viikon päivät* nähtiin televisiossa 1965. Viikon päiviä seurasi vuonna 1967 *Silmätikku*. Silmätikun paikan Yleisradion ajankohtaisohjelmaksi sai Ajankohtainen kakkonen vuonna 1969. Samana vuonna Yleisradio perusti oman ajankohtaistoimituksensa, kun sitä ennen ajankohtaisaiheet käsiteltiin dokumenttitoimituksessa. A2:n tavoin sitä edeltäneet ajankohtaisohjelmat olivat muodoltaan makasiiniohjelmia, jotka koostuvat eriaiheisista jutuista eli inserteistä sekä juonnoista. (Hujanen 1993, 8–9.)

Ville Pernaan (2009) mukaan tv-uutisten jutuissa näkyi pitkään ajatus siitä, että pelkkä television visuaalisuus riittää insertin pohjaksi. 1960-luvun vaihteessa koko uutispätkä tehtiin sen mukaan,

miltä kuva näyttää, eikä jutuilla ollut loogista rakennetta tai selkeää uutiskärkeä. Kamerakierroksen hengen mukaan ajateltiin pitkään, että kamera on se, joka tekee jutun ja toimittaja on statistina. 1960-luvun lopulla toimittajan rooli oli osallistuvampi ja myös kuvallisia keinoja käytettiin hyväksi, joskus jopa dramaattisia elokuvallisia keinoja. Uutisten alkuaikoina juttuja ei juurikaan leikattu. 1960-luvulla editoinnin ansiosta rytmi nopeutui ja inserteistä tuli entistä jäsennellympiä. Myös leikkaukseen otettiin oppia elokuvista. Sisällöllisesti uutiset jämäköityivät vuonna 1970, kun Yleisradio kirjasi ylös uutiskriteerinsä. Usein kotimaan uutisoinnissa käytettiin kuvituksena still-kuvia ja 1970-luvulla myös grafiikkaa, sillä liikkuvaa kuvaa varten paikalle olisi pitänyt lähettää kuvausryhmä, jonka kuvaaman filmin kehittämiseen ja editointiin olisi mennyt paljon aikaa. Ulkomaanuutisissa oli käytettävissä kansainvälistä kuvamateriaalia. Kun filmikuvauksesta siirryttiin videokuvaukseen 1980-luvulla, kuvallinen ilmaisu monipuolistui ja nopeutui. Myös grafiikassa siirryttiin sähköiseen grafiikkaan. Televisiokameroiden ja muun tekniikan kehittyminen onkin vaikuttanut merkittävästi uutis- ja ajankohtaisohjelmien mahdollisiin toteutustapoihin. (emt., 42–43, 93–94, 121–125, 167, 183, 236, 239.)

Tekninen kehitys on muuttanut myös A2:n juttutyyppejä. Taisto Hujasen (1993) mukaan ohjelman alkuvaiheissa tuotanto toteutettiin lähinnä studiossa uutisviikon kertaavina katsauksina. Kun kameratekniikka kehittyi, toimittajat pääsivät kameran kanssa pois studion seinien sisältä tekemään reportaaseja. Alun kameratekniikka oli samaa kuin elokuvien teossa käytetty ja ajankohtaisohjelmissakin visuaalinen kieli otti mallia elokuvan perinteistä (emt., 136). Pernaa (2009) kirjoittaa, että 1980-luvulla Yleisradiossa työskenteli muutamia nuoria toimittajia, jotka menivät sekä aiheiden että toteutuksen suhteen totuttua pidemmälle, esimerkiksi leikkausrytmiä nopeuttamalla. Pernaa mainitsee kirjassaan Ari Korvolan toimittajana, joka leikkitteli inserteissään myös musiikilla. Esimerkiksi vuonna 1984 lakkoavustuksia käsittelevässä uutisjutussa musiikkia usaliaasti käyttänyt Korvola sai Yleisradion politiikan toimittajat ärsyyntymään. Tuolloin toimittaja Tarmo Ropposen mielestä lakko oli ”vakavampi juttu”, jota ”ei olisi syytä käsitellä kovin kevyesti”, johon musiikin käyttäminen insertissä Ropposen mielestä johti. (emt., 235–236.) Tämä kuvaa hyvin asenteita ja pelkoja, joita musiikin yhdistämisessä journalismiin on ollut.

Yleisradiolla on ollut Suomessa pitkä perinne ajankohtaisjournalismissa. Kilpailua syntyi vasta vuonna 1988, kun MTV-kanavalta poistettiin kielto käsitellä 24 tuntia uudempia uutistapahtumia muissakin kuin uutislähetyksissä. (Pernaa 2009, 284.) Vuonna 2014 Suomen televisiossa nähdään

Ajankohtaisen kakkosen lisäksi makasiinirakenteiset ajankohtaisohjelmat A-Studio (Yle 1) ja Seportaasi (Yle Fem). MTV-kanavan 45-minuuttia jäi pois ohjelmistosta vuoden 2013 jälkeen.

2.6 Objektiivisuus ja kerronnallinen journalismi

Tässä alaluvussa käsittelen journalismin objektiivisuusvaatimusta ja kerronnallisuutta yleisellä tasolla. Kerronnallisuus ja siihen liittyvä keskustelu journalismin emotionaalisuudesta liittyvät myös luvussa 3 esiin tuleviin motivaatiotyyppeihin.

Television uutis- ja ajankohtaisjournalismiin liittyy keskustelu siitä, kuinka paljon faktaa voi muokata. Televisio-ohjelmien realismista puhuttaessa käytetään usein termejä läpinäkyvyys tai toden heijastaminen (Fiske 1987, 21). Me luomme realistista tekstiä samalla tavoin kun luemme sosiaalista todellisuutta, eli ymmärtämällä ennen kaikkea itseämme ja kulttuurimme diskursseja (emt., 24–25). Journalismiin liitetään perinteisesti vaatimus objektiivisuudesta, pyrkimys näyttää maailma mahdollisimman todenmukaisena (McQuail 2000, 172). Fiske kirjoitti 1980-luvulla, että journalistit itse kokevat uutis- ja ajankohtaisohjelmien olevan ikkuna maailmaan, viihteestä puhdasta tiedonvälitystä (1987, 282). McQuailin mukaan ajatusta uutisista toden kertojana voi kutsua faktuaalisuudeksi (*factuality*). Kuuluakseen uutisgenreen tekstin on sisällettävä tietty määrä informaatiota. Riittävä tietomäärä on myös edellytys sille, että uutistapahtuma on ymmärrettävissä. Uutisen tai ajankohtaisohjelman on annettava totuudenmukaiset vastaukset kysymyksiin: Kuka?, Mitä?, Missä?, Milloin? ja Miksi? (McQuail 2000, 320.) Tosi-tv:tä tutkineen Annette Hillin (2007) mukaan faktuaalisuus on nimitys ohjelmasisällölle, joka on ei-fiktiivistä. Hänen mielestään tämä on kuitenkin idealistinen näkökulma, sillä käytännössä sisällön faktuaalisuudesta ei voi varmaksi tietää. Toinen tapa määritellä faktuaalisuus onkin sanoa, että se sisältää *toden representaatioita*. (emt., 3.)

Sosiologi Warren Breed (1956, sit. McQuail 2000, 339) määritteli 1950-luvulla uutisten vastakohtaksi human interest -aineiston, joka liittyy viihteeseen ja sensationalismiin. Kuitenkin ne ovat kuuluneet alusta asti sanomalehtiin siinä missä uutisetkin. Human interest -jutut eroavat perinteisistä uutisista siten, että niissä etusijalla on asian sijaan tavallinen ihminen. (emt.) Uutisten, dokumenttien ja tosi-tv-ohjelmien suhdetta tutkinut Annette Hill (2007) toteaa, että faktaohjelmagenret käyttävät muille genreille ominaisia piirteitä. Monista ohjelmatyypeistä onkin tullut tietynlaisia hybridejä ja erityisesti tositelevisioformaatti on pistänyt koetukselle myös

faktagenreen kuuluvien ohjelmien määritelmän. Tositelevisio-ohjelmat pakottavat myös faktaan perustuvan uutis- ja asiaohjelmagenren määrittämään itsensä uudelleen, eli etsimään sopivaa suhdetta viihteen ja asian välillä. (emt.; 1–2, 10–11.)

Televisiota paljon tutkineen Veijo Hietalan (2007) mukaan kaikki kertomukset kaikissa medioissa vetoavat tunteisiin. Siltä ei voi välttyä, vaikka journalismi haluttaisiin pitää neutraalina tiedonvälityksenä ja tunteet enemmän viihteen piirteenä. Median tunteet ovat seurausta elokuvan melodramaattisesta ja emotioihin vetoavasta ilmaisutavasta. (emt., 25–27.) Yhdysvaltalaisen kulttuurihistorioitsijan Robert Darntonin mukaan (1975, sit. McQuail 2000, 346) koko uutisten konsepti on lähtöisin muinaisesta tarinankerronnan tavasta. Uutistekstikin on siis narratiivista. John Fiskin (1987) mukaan narratiivi ja kieli ovat kaksi kulttuurin piirrettä, jotka ovat käytössä kaikissa maailman yhteiskunnissa, sillä ne molemmat ovat keinoja kertoa kokemuksista (emt., 128). Myös toimittajan työ on tarinoiden kertomista toiselle ihmiselle. Uutisen vastaanotto on riippuvainen siitä, kuinka hyvin tarinan kertominen onnistuu. Jos uutisaihe jää abstraktiksi, se unohdetaan, mutta tarinat ja niihin liittyvä tieto muistetaan helpommin. (Gunther 1999, 22–26.) Niin sanottu viihteellinen katselukokemus voi siis olla myös journalistisesti perusteltu.

Tämän päivän televisio-ohjelma noudattaa monia draaman periaatteita, joista kirjoitti jo antiikin filosofi Aristoteles. Aristoteleen mukaan kaikki taide jäljittelee ihmisen tekoja, luonnetta ja tunnetiloja (suom. 1998, 12). Koska ihmisen elämässä tunteet ovat aina läsnä, on mahdotonta kertoa tai omaksua asia ilman tunnetta. Aristoteleen teoksessa *Runousoppi* esittämät vaatimukset draaman kaaresta ovat yhä esityksen perusta niin taiteessa kuin mediassa: ehyessä kokonaisuudessa on alku, keskikohta ja loppu. Ehyeen ja kauniiseen kokonaisuuteen vaaditaan myös se, ettei mikään ole sattumanvaraista. Aristoteleen mukaan draaman kaari on ikään kuin sisään rakennettu kauniin muodon vaatimus, joka tuottaa katsojalleen ”oikeanlaisen nautinnon”. Draaman kaarella jokaisen osan on oltava niin merkityksellinen, että yhdenkin osan vaihtaminen tai poistaminen särkisi kokonaisuuden. Jos jotain voidaan poistaa huomaamatta, se ei ole kokonaisuuden kannalta merkityksellinen osa. (emt., 27–29, 63.) Tästä herää kysymys, onko esimerkiksi musiikki merkittävä osa kokonaisuutta, jos sen olemassaoloa ei huomaa tai mikäli insertti vaikuttaisi toimivan yhtä lailla, jos siinä käytetty musiikki leikattaisiin pois. Ainakaan *Runousoppi*-teoksessaan Aristoteles ei pidä musiikin roolin selittämistä tarinassa oleellisena, koska sen ”merkitys on

sanomattakin selvä” (emt., 23). Mielestäni musiikin roolia on kuitenkin syytä selventää ja selittää journalistisessa tarinankerronnassa.

Pierre Bourdieu on tunnettu median viihteellistymisen kritisoijana. Hänen mukaansa televisiojournalismi on pakotettu käyttämään sensationalismin keinoja saadakseen katsojia, koska viihde ja kriisit vetävät yleisön huomion (Bourdieu 1998, 17). Bourdieun mukaan televisiota vaivaa viihdyttämisen pakko, ja tärkeät asiat saavat väistyä hauskuuttamisen tieltä. Ajankohtaisaiheet käsitellään human interest -tasolla, ja aihevalintojen kriteerinä on lähinnä viihdearvo. Informoinnin sijaan tarkoitus on saada katsoja viihtymään kuvaruudun äärellä ja kokemaan tunteita. (emt., 2–3, 6.) Bourdieun mukaan jatkuvan paineen ja kiireen kanssa työskentelevien televisiotoimittajien tärkeä ominaisuus on nopea ajattelu- ja päätöksentekokyky. Tämän nopean reagoitokyvyn pohjana Bourdieu sanoo olevan kliseiden, jotka toimittajat ovat omaksuneet. Kliseiden käyttö televisiojournalismissa ei ole ongelma siitä näkökulmasta, että ne ovat tuttuja myös vastaanottajille ja näin ollen väärinymmärryksen riski ei ole suuri. Bourdieun mukaan itsestään selvien kliseiden käyttö tekee journalismista kuitenkin ”tyhjää pikaruokaa”. (Bourdieu 1998, 28–29.) Tämän tutkimuksen lähtökohtana onkin ollut pohdinta siitä, ymmärtävätkö toimittajat itse miten he musiikkia käyttävät ja mitä vaikutuksia sillä on, vai käyttävätkö he vain samoja kliseitä kuin on aiemminkin on käytetty. Tämä on tärkeä kysymys, sillä toimittajalla on kuitenkin valta päättää siitä, kuka pääsee julkisuuteen ja myös siitä, kuinka hänet siellä esitellään (emt., 46). Mielestäni musiikilla voi olla suuri merkitys juuri siinä, missä valossa tietyt asiat tai henkilöt tuodaan esiin. Pierre Bourdieun mukaan erityisesti kuvilla on ainutlaatuinen kyky luoda toden näköisyyttä, *reality effect*. Kuvat antavat elämän ideoille ja ryhmittymille. Kuvilla sinänsä arvolatautumattomaankin asiaan voidaan liittää tunteita tai poliittisia merkityksiä. Kuvausryhmän kuvitusvalinnat heijastelevat todellisuuden sosiaalisia konstruktioita (emt., 21). Kun kamera on paikan päällä, katsojalle välittyy kuva todellisuudesta, vaikkakin kuvaajan ja toimittajan tekemin valinnoin ja rajauksin. Musiikki sen sijaan usein editoidaan inserttiin jälkikäteen. Yksi analyysini näkökulmista on tarkastella sitä, kuinka jälkikäteen lisätty musiikki tai toisaalta kuvaustilanteessa mikrofoniin tarttuneet äänet vaikuttavat insertin toden näköisyyteen.

Jotain journalistisen televisioilmaisun muutoksesta kertoo se, kuinka 1980-luvulla Steinbockin mielestä insertin kerronnallistaminen tarkoitti sitä, että annamme visuaaliselle koodille enemmän painoarvoa kuin auditiiviselle koodille. Insertistä tehdään siis tarina ennen kaikkea kuvalla ja

ääniraita on varattu toimittajan puhumalle asialle. Myös Steinbock pitää journalistisen sisällön kerronnallistamista ongelmallisena, sillä se johtaa herkästi keltaiselle lehdistölle ominaiseen skandaalijournalismiin. Silloin auditiiviset, visuaaliset ja lingvistiset koodit on valjastettu itseisarvoisten tarinoiden kertomiseen, eivätkä tiedonvälitykseen. (Steinbock 1984, 39–40.) Musiikin käytön näkökulmasta kyse on siitä, kuinka paljon muita kuin suoria tiedonvälitystehtäviä insertin eri tekijöillä saa olla ja miten ”tiedonvälitystehtävä” määritellään. Onko tiedonvälitys vain puhdasta faktatietoa vai voiko tiedon välittämistä helpottavilla tekijöillä olla tiedonvälitystehtäviä? Mielestäni tiedonvälitys on paljon muuta kuin teknistä tiedonsiirtoa, ja myös tiedonkulun jouhevuuteen vaikuttavat tekijät ovat tärkeitä tiedonvälityksessä.

Kerronnallistamisessa jokainen insertin elementti on oleellinen. Steinbockin mukaan jokaisella kuvalla tai kaikella kuvassa näkyvällä on määrätty tehtävä kokonaisuuden kannalta. Toisin sanoen kuvat tai kuvan elementit, jotka eivät edistä aiheen vastaanottoa, ovat hyödyttömiä ja siksi hylättävissä. (emt., 40.) Steinbockin ajatus on siis samoilla linjoilla edellä mainitun Aristoteleen periaatteen kanssa. Ongelmallista on mielestäni määritellä se, missä mielessä jokin elementti on hyödytön. Asia voi tulla vastaanotetuksi, vaikka sen kuuntelisi vain radiosta tai katsoisi tv-ruudusta puhuvaa päätä. Riittääkö Steinbockin nimittämäksi hyödylliseksi elementiksi sellainen, jonka on tarkoitus saada katsoja viihtymään tv-ruudun ääressä? Oma kantani on se, että myös viihteelliset elementit, jotka helpottavat insertin seuraamista ja lisäävät katsojan kiinnostusta, ovat tärkeitä eivätkä siis hylättävissä.

Steinbockin näkemysten taustalla on journalismin perusajatus tiedonvälityksestä. Ajankohtaisohjelman tulee olla ikkuna todellisuuteen, jota manipuloidaan mahdollisimman vähän. Televisiotutkija Jeremy G. Butler korostaa, ettei kuitenkaan yksikään television kautta nähtävä tositapahtuma ei ole objektiivinen tiedotus asioiden kulusta. Televisiojournalismin tekijät esittävät katsojille todellisuutta, joka on suodattunut monen eri vaiheen kautta. Toimittajat valitsevat aiheet sen mukaan, mikä tapahtuman merkitys on. Media muokkaa ja manipuloi valitsemansa todellisuuden. Katsoja ei pysty erottamaan todellisuutta kuvatusta todellisuudesta, koska hänellä ei ole kokemusta ohjelman esittämästä todellisuudesta. (Butler 2007, 85.)

Enää näkemykset faktan viihteellistämisestä eivät ole niin ehdottomia. Etenkin pohjoisamerikkalaisessa televisiojournalismissa uutisista tehdään tietoisesti viihdyttäviä.

Antropologin ja mediatutkijan S. Elizabeth Birdin (2000) mukaan uutiset voivat ja niiden on suotavaa olla katselukokemuksena miellyttäviä. Tarinallisuus myös ohjaa televisiouutisia, jopa aihevalintoja. Erityisesti hyvän kuvamateriaalin saatavuus voi vaikuttaa aiheen lähetykseen pääsemiseen (ema., 221, 223). Myös television uutis- ja ajankohtaisohjelmat perustuvat siis tarinankerronnalle. Amerikkalaisessa televisiossa ajankohtaisohjelman inserttejä kutsutaankin termillä *stories*, tarinat. Yhdysvaltalaisen mediayhtiön NBC:n vuonna 1963 tehdyn ohjeistuksen mukaan uutis- ja ajankohtaisgenren inserttien tulee käyttää fiktion ja draaman ominaisuuksia, niissä tulee olla muoto ja konflikti, ongelma, ongelman ratkaisu, nousevaa ja laskevaa toimintaa, alku, keskikohta ja loppu. (Butler 2007, 83.) Jo tuolloin yhdysvaltalaisilta journalisteilta on siis vaadittu taitoa rakentaa draamallinen kokonaisuus eikä vain faktojen raportointia.

Jeremy G. Butlerin (2007) mukaan televisio ei voi esittää todellisuutta, koska televisiosta tuleva ohjelma on aina valintojen seurausta. Vähintään kameran kuvakulma on suodattamassa oman vinkkelinsä todellisuudesta. Jokaista ohjelmaa tehdään tarinaksi leikkausten, ääniefektien ja musiikin kautta. Butler käyttää termiä *fictionalizing*, tehdä fiktiivisemmän oloiseksi. Toisaalta ajankohtaisohjelmaa ei ohjelmatyypinä voisi olla olemassa, jos katsoja ei voisi olla varma esitettyjen asioiden todenmukaisuudesta. Vaikka mitään televisiogenreä ei Butlerin mukaan voi pitää täysin realismia vastaavana, tietyt genret eroavat televisiofktion standardista. Myös ei-fiktiivinen televisio-ohjelma on aina seuraus prosessoidusta, valitusta, tulkitusta ja osittaisesti kuvatusta todellisuudesta. Uutis- ja ajankohtaisohjelmien toteutuksessa toimii Butlerin mukaan seuraavat periaatteet: journalistiset periaatteet (ajankohtaisuus, yleinen merkitys, yleisyys, konflikti), estetiikka (kuvitusmahdollisuudet) ja taloudelliset rajoitteet. (emt., 83–84, 86, 103.) Musiikin käytön suhteen Suomessa taloudellisia rajoitteita ovat Teostolle maksettava tekijänoikeuskorvaus ohjelmassa käytettävästä musiikista.

Akiba A. Cohenin (1998) mukaan uutisiin lisätään tunnepitoista materiaalia etenkin onnettomuus- ja katastrofiuutisiin, vaikkei kuva edes suoranaisesti liittyisi itse uutiseen. Näissä uutisissa kuvamateriaalin dominoiva asema voi häiritä puheessa esiin tuodun pääinformaation havainnoimista. Liian tunteellinen kuvailmaisuus voi siis estää katsojaa sisäistämästä uutista. (emt., 454.) Saman voi olettaa koskevan myös musiikkia: sopivasti emotionaalinen musiikki tukee insertin esittämää asiaa, kun taas liian voimakkaasti tunteita herättävä musiikki vie huomion asiasta itseensä. Kyseistä Cohenin ja muuta amerikkalaista uutis- ja ajankohtaisjournalismin tutkimusta

lukiessa on hyvä muistaa kuinka erilaiset perinteet suomalaisessa ja pohjoisamerikkalaisessa televisiojournalismissa on. Suomalaisen television uutisia ja ajankohtaisohjelmia seuranneen silmään amerikkalainen tyyli on mielestäni silmiinpistävän viihteellistä.

Dokumentteja tutkineen Keith Beattien (2004) mukaan dokumentaarisessa audiovisuaalisessa esityksessä kuvaa ja ääntä pidetään tosielämän esittäjinä, todisteena tosiasioista. Fiktiivisessä esityksessä kuva ja ääni taas on valjastettu erityisesti kuljettamaan juonta, luomaan henkilöhahmoja ja esittämään mielikuvitusmaailmaa. Dokumentin osatekijöiden tehtävä taas on argumentoida. Vakuuttavuutta voidaan lisätä esimerkiksi voice over -äänen käytöllä. (emt., 17–18.) Beattien mukaan narratiivisuus dokumentissa on erilaista kuin fiktiivisessä esityksessä. Fiktiossa narratiivisuus tarkoittaa henkilöhahmojen toimien ja motivaation esiin tuomista, syyn ja seurauksen selventämistä. Dokumentissa narratiivisuus taas pyrkii ratkaisemaan ongelman: ongelma esitetään, sen tausta selvitetään ja ratkaisua pohditaan. Tämä malli on käytetty erityisesti ajankohtaisohjelmissa. Dokumenteissa on vaihtelua siinä, kuinka paljon suoraa fiktiivisen elokuvan keinoja käytetään. (emt., 19.)

2.7 Musiikki audiovisuaalisessa mediassa

Musiikin käytöstä suomalaisessa ajankohtaisjournalismista on vain vähän tutkimusta. Dan Steinbock (1985) sivuaa aihetta analyysissään television ohjelmakielestä. Analyysissään Steinbock vertasi taustamusiikin määrää Ajankohtaisessa kakkosessa vuosina 1974 ja 1984. Lisäksi vertailussa oli mukana vuoden 1984 A-Studio. Vertailun mukaan taustamusiikin osuus kasvoi selvästi Ajankohtaisessa kakkosessa kymmenen vuoden aikana: 70-luvun inserttiaineistossa musiikin käyttöä taustamusiikkina oli 2 inserissä, 80-luvun aineistossa 12:ssa. Lisäksi vuoden 1984 ohjelmissa kuultiin kaksi musiikkiesitystä. A-Studioissa taustamusiikkia käytettiin 2 insertissä. Steinbock pohtii myös musiikin käytön tehtävää, joka 70-luvulla oli toimia ”ilmaisullisena kontrapunktina, jolla on agit-propin leima”. Steinbockin mukaan 70-luvulla musiikin tehtävä oli olla toimittajan mielipiteen tukija ja esiintuoja, korvata toimittajan puheääntä ja kanavoida konnotaatioita. Musiikin tehtävä oli vaikuttaa siihen, miten katsoja vastaanottaa insertin viestin. Steinbockin analyysin mukaan 80-luvulla Ajankohtaisen kakkosen musiikin käyttö oli periaatteeltaan samanlaista kuin vuosikymmen aiemmin. Steinbockin mukaan jyrkkä agit-prop-tunnelma oli keventynyt ja sitä myötä kontrapunkti lieventynyt. Musiikin käytössä oli Steinbockin

mukaan ”surumarssin tuntua”. Musiikin käytölle oli tullut myös kuvaileva tehtävä esimerkiksi pilapiirrosaiheen musiikillisena havainnollistajana. (emt., 16.)

Äänen rooli audiovisuaalisuudessa on riippuvainen median tyypistä. Graeme Harper (2009) korostaa, että mediasta ja äänestä puhuttaessa pitää muistaa nykyajan median monimuotoisuus: musiikkia ja ääniä suunnitellaan ja käytetään omalla tavallaan kännykällä pelattavaan pelissä, suuressa elokuvateatterissa katsottavassa elokuvassa tai televisio-ohjelmassa. Oleellista on Harperin mukaan myös se, missä mediaa seurataan. Televisio-ohjelmia katsotaan omassa kodissa, pelikone voi kulkea mukana missä vain ja elokuvia käydään katsomassa elokuvateattereissa. Osa medioista on suunniteltu käytettäväksi julkisissa tiloissa, osa taas yksityisissä tiloissa. Joka tapauksessa media äänineen on läsnä tänä päivänä kaikkialla, ja niin myös median äänimaailmasta on tullut osa ihmisen arkista äänimaailmaa. (Harper 2009, 3.)

Elokuva voidaan pitää esikuvana kaikelle audiovisuaalisuudelle. Niin kuvakielen kuin äänenkin suhteen elokuva on reilun sadan vuoden aikana ollut merkittävä ja Harperin mukaan (2009, 3) jopa menestyvin taidemuoto. Vaikka elokuvan historian alkupuolella ääniä ei kaikissa elokuvissa kuultu lainkaan, elokuva on ollut lähtökohta äänen ja kuvan yhdistämiselle audiovisuaalisessa mediassa. (ema.) Elokuva oli Denis McQualin (2000) mukaan jo sen keksimisen jälkeen 1800-luvun lopulla aito massamedia, joka käytti uudenlaisia tapoja esittää asioita: viihdettä, tarinoita, draamaa, huumoria, musiikkia ja tekniikkaa. Elokuva saavutti ennennäkemättömän suuria yleisöjä ja se oli luomassa vapaa-ajan käsitettä. (emt., 23). Myös ääniefektejä on käytetty äänielokuvan alusta asti, eli 1920-luvulta lähtien: alussa äänet joko äänitettiin kuvauksen kanssa samaan aikaan tai erikseen. Pian alettiin myös luoda erilaisia äänikirjastoja äänittämällä tehosteääniä studiossa. (Flueckiger 2009, 151.)

Jack Bornoff esitti 1970-luvulla mielipiteensä, että musiikin roolia on pidetty elokuvissa turhaan vähäpätöisenä, usein vain ruudun tapahtumien säestäjänä (1972, 196). Flueckigerin (2009, 155) mukaan Hollywoodin alkuaikoina kirjoittamattoman säännön mukaan myös ääniefektien tuli olla kerronnassa alisteisia kuvalle. Elokuvamusiikkiin on sittemmin alettu kiinnittää enemmän huomiota. Rick Altman on keskeinen elokuvamusiikin tutkija. Hän toteaa teoksensa *Sound theory and Sound Practice* esipuheessa (Altman 1992, sit. Harper 2009, 3) että elokuvamusiikki ei useinkaan sisällä yhtä selkeää ja yksiaänistä viestiä, vaan se toimii monilla diskursiivisilla

kerroksilla. Tärkeää on tiedostaa tekstin monikerroksellisuus. Musiikki on siis tärkeä osa koko elokuvan tulkintaa.

Elokuvien efekteistä kirjoittaneen Barbara Flueckigerin (2009) mukaan äänielokuvan alkuvuosikymmeninä elokuvastudiot muodostivat oman tyykinsä elokuvien ääniraidalle. Toisaalta myös äänien kirjo väheni, kun tietyt efektiäänät muodostuivat arkkityypeiksi ja niitä käytettiin useissa elokuvissa. Sen seurauksena Hollywoodin elokuvateollisuuden alkuvuosikymmenten luonnollinen villeys katosi ja efektit jäivät ääniraidalla musiikin ja puheen varjoon. Tämän päivän elokuvan soundtrackissä voi olla päällekkäin jopa satoja ääniraitoja, joiden avulla halutaan luoda mahdollisimman realistinen äänimaisema. (ema., 155)

Elokuvatutkija Thomas F. Cohenin (2009) mukaan yleisesti musiikin tärkeimmäksi tehtäväksi elokuvissa on määritelty tunteiden välittäminen. Musiikin tehtävistä elokuvassa on tehty useita listauksia. Cohen esittää artikkelissaan Karlinin ja Wrightin listauksen musiikin käyttötarkoituksista elokuvassa: dramaattisen näkökulman luominen, henkilöhahmon ajatusmaailmaan pääseminen, tunteiden korostaminen ja rytmisen pulssin luominen. Musiikki on osaltaan ajamassa katsojaa oikeaan tunnetilaan ja ohjaa suhtautumaan halutulla tavalla elokuvan tapahtumiin. (ema., 110.)

Musiikilla on ollut aivan erityinen roolinsa myös elokuvissa, joiden tarkoitus on vaikuttaa katsojaan. Ei ole sattumaa, että musiikkia on käytetty propagandana ja propagandassa (Welch 2001, 169). Propaganda määritellään tarkoitukselliseksi ja systemaattiseksi yritykseksi muokata sekä manipuloida ihmisten ajatusmaailmaa ja käytöstä propagandistin omien tarkoitusten mukaiseksi. (Jowett & O'Donnell 1986, sit. McQuail 2000, 425.) Propagandaan erikoistuneen historioitsijan David Welchin (2001) mukaan propagandafilmit ovat hyvä esimerkki siitä, kuinka musiikki tukee sekä vahvistaa kuvan ja tekstin viestiä. Propagandassa musiikin rooliksi on määritelty katsojaan vaikuttaminen. Esimerkiksi natsien propagandafilmeissä luotettiin kuvan ja musiikin yhdistelmän emotionaaliseen voimaan, eikä puhetta juuri käytetty. (emt., 169.) Propagandaelokuvissa yksi musiikin tarkoitus on ollut pitää katsojan mielenkiintoa yllä, jotta kouluissa ja elokuvateattereissa esitettävät 40 minuutin pituiset propagandaohjelmat jaksettaisiin katsoa loppuun (Taylor 2003, 244). Musiikkia on siis käytetty vaikuttamaan katsojan ajatuksiin: asettamaan esitetyt asiat tiettyssä valossa tai saada vain viihtymään ja siten seuraamaan keskittyneesti tärkeä viesti loppuun asti.

Musiikin vaikutusmahdollisuudet audiovisuaalisessa kontekstissa perustuvat tunteisiin, ja Denis McQualin (2000) mukaan erityisesti musiikin sosiaaliseen merkitykseen. McQuailin mielestä tähän on kiinnitetty varsin vähän huomiota, vaikka tiettyjen yhteiskunnallisten liikehdintöjen yhteydessä musiikin vaikutuksia on joko ylistetty tai pelätty. Populaarimusiikki yhdistettiin 1960-luvulla nuoruuden idealismiin, hedonismiin, huumeisiin ja antisosiaalisiin asenteisiin. Musiikilla on ollut tärkeä rooli nationalistisissa pyrkimyksissä esimerkiksi Virossa ja Irlannissa. Musiikin jakelua on monissa yhteiskunnissa säädelty, mutta musiikin sanomaan on ollut vallanpitäjien vaikeampi puuttua. (emt., 27.) Kun musiikkia käytetään journalismissa, on syytä ottaa huomioon musiikkiin liittyvät sosiaaliset merkityksen ja musiikin voima jopa katsojan manipuloina.

Dokumentilla on uutisten ohella pitkä historia television faktaohjelmanä. (Hill 2007, 4). Dokumenttien historia, ja siten myös soundtrackin historia journalistisessa audiovisuaalisessa mediassa, yltää jo aikaan ennen televisiota. Elokuvateatterissa esitettävissä dokumenttielokuvissa soundtrackeja kokeiltiin jo 1930-luvulla. *Night Mail* -dokumentissa vuodelta 1936 kuva leikattiin soundtrackin rytmiin, minkä jälkeen monet dokumentintekijät ottivat sen tyylikseen. (Barnouw 1993, 94.) Musiikki on siis ollut merkittävä tekijä dokumentin muodon ja rytmin kannalta. Journalistinen dokumentti sekä uutis- ja ajankohtaisinsertti ovat kuitenkin musiikin käytön näkökulmasta erilaisessa asemassa etenkin käytettävän ajan suhteen. Dokumentin tekeminen voi olla elokuvantekoon verrattava kuukausia, jopa vuosia, kestävä projekti, johon myös musiikki käsikirjoitetaan tarkasti harkiten. Vaikka monet dokumenttien musiikkikäytön tavat toimisivat myös uutis- ja ajankohtaisohjelmissa, rajoja tuovat usein niukemmat resurssit. K. J. Donnellyn (2005) mukaan merkittävä ero elokuvamusiikin ja television dokumenttien musiikin välillä on siinä, että televisiossa käytetään lähes aina musiikkiarkistosta löytyvää valmista musiikkia, kun taas elokuvaan musiikki sävelletään juuri käyttötarkoitustaan varten (emt., 124). Elokuvissa ja monissa tv-sarjoissa musiikin suunnitteluun on käytettävissä niin aikaa, rahaa kuin musiikkiin erikoistuneiden ammattilaisten ammattitaitoa paljon enemmän kuin nopeasyklisessä ajankohtaisohjelman teossa.

Nicholas Engstromin artikkeli *The Soundtrack for War* (2003) kuvaa hyvin yhdysvaltalaisista uutis- ja ajankohtaisohjelmabisnestä, johon sävellettävä musiikki mietitään tarkkaan. Tv- ja radiokanavat ostavat käyttöönsä musiikkia, jolla erottua kilpailijoista. Engstrom haastatteli artikkeliaan varten David Graupneria, joka omistaa yhden uutismusiikkia tekevistä yrityksistä. Graupnerin mukaan 2000-luvulle tultaessa yhdysvaltalaisissa uutismedioissa tapahtui suuri muutos, jonka lähtökohdaksi

voi sanoa Fox Newsin aloittamaa dramaattista tyyliä, jossa etenkin sota- ja terrorismiaiheisiin yhdistetään jopa ylimilitaristista musiikkia. Artikkelin mukaan jo viisi päivää ennen Irakin sodan alkua Fox Newsin studiolla oli CD-levy, johon oli kirjoitettu "Liberation Iraq Music". Tv-yhtiö oli siis tilannut etukäteen musiikkia, joka sopisi Irakin sodasta kertoviin uutisiin. Näkökulmakin oli selvä: Fox haluaa myös musiikillaan ottaa kantaa siihen, että sota on oikeutettu. Engstrom esittää artikkelissaan kysymyksen siitä, vaikuttaako etukäteen sävelletty soundtrack jopa niin päin, että aiheen käsittely sovitetaan musiikilla jo valittuun tyyliin ja tunnelmaan. (emt., 45.)

Oli kyse pitkästä journalistisesta dokumentista tai viiden minuutin insertistä, musiikki on mielestäni merkittävä kerronnallinen elementti. Ei-diegeettinen, musiikki lisää manipuloimaan käsitystämme tositahtumasta. Musiikki kuuluu mediassa, etenkin yhdysvaltalaisessa mediassa se on tärkeä osa uutisia. Butler toteaa mielestäni osuvasti, että vaikka yhdysvaltalaisessa televisiossa niin kuultiin, jännittävä ja voimistuva musiikki ei oikeasti soinnut Irakin sodan alkaessa. (2007, 85.) Huomio kuvastaa mielestäni sitä, kuinka audiovisuaalisen esityksen tekijät luovat musiikkivalinnoillaan soundtrackin maailman tapahtumille. Musiikki ei tosielämässä aina liity niihin tilanteisiin, jotka katsoja musiikin säestämänä televisiosta näkee.

Kun Yhdysvalloissa lisättiin ensimmäistä kertaa musiikkia ajankohtaisdokumenttiin vuonna 1959, musiikin käytöstä nousi kohu. Dokumentissa käytettiin Aaron Copelandin *Appalachian Spring* -teokseen säveltämää versiota tunnetusta hymnistä *Simple Gifts*. Arvostelijoiden mukaan musiikki teki vakavasta aiheesta viihdettä. (Engstrom 2003, 45.) Pelkästään musiikin olemassaolo teki siis ohjelmasta journalistisesti epäuskottavan. Tänäpä, yli 50 vuotta myöhemmin, on vaikea ymmärtää, miksi kappaleen käytöstä nousi niin suuri kohu. Kyseessä on kamariorkesterin esittämä kappale, jossa on kauniita lyyrisiä melodioita. Vastaavaa musiikkia kuulee nykyään televisiossa jatkuvasti. Kyse ei luultavasti ollutkaan teoksen sopimattomuudesta, vaan musiikin käytöstä yleensä. Tuntuu vaikealta ymmärtää kohua, kun on itse kasvanut yhteiskunnassa, jossa soi koko ajan. Musiikki ei ole lisääntynyt vain televisiossa, vaan joka puolella yhteiskunnassa. 1950-luvulla musiikin soiminen dokumentissa oli kuitenkin poikkeuksellista, ja arvelisin, että juuri siksi se herätti vastustusta. Musiikkia on käytetty yhdysvaltalaisessa journalismissa kauan myös argumentoinnin tukena, ottamassa kantaa. Keith Beattie (2004) esittää esimerkin Yhdysvaltojen sotatoimia Vietnamin kritisoivasta Emilie de Antonion dokumenttielokuvasta *In the Year of the Pig* (1969). Dokumentin päätteeksi soi yltiöisänmaallinen kappale *The Battle Hymn of the Republic*, joka ironisoi

dokumentin sanoman sodan raa'asta hulluudesta. (emt., 18–19.) Huomattavaa on se, että journalismi hyödyntää samoja keinoja kuin propagandaelokuvakin, eli se pyrkii musiikin avulla ottamaan kantaa käsiteltävään aiheeseen ja saamaan katsojan ajattelemaan tietyllä tavalla.

Nicholas Engstromin artikkeliinsa *The Soundtrack for War* haastattelema säveltäjä Bob Israel sanoo musiikin tehtäväksi uutisinserteissä brändin luomisen ja uutisviestin emotionaalisen vahvistamisen (2003, 45–46). Vaikka uskon amerikkalaisen uutiskulttuurin poikkeavan suomalaisesta, Israelin kommentti on mielestäni huomionarvoinen. Amerikkalaiset tv-kanavat ovat valjastaneet musiikin tietoisesti tekemään uutisista tunnepitoisia ja entistä kiinnostavampia. Musiikin ja muiden tarinallisten elementtien käytössä journalismissa oleellista on löytää tasapaino tiedonvälitystehtävän ja kiinnostavuuden etsimisen välillä. Yleisradiolla on omat ohjeensa, jotka määrittävät rajoja muun muassa objektiivisuuden ja viihteellisuuden välille. Yleisradion ohjelmatoiminnan ja sisältöjen eettiset ohjeet (2012)¹ ohjeistavat seuraavasti:

3. Yleisön on voitava erottaa sekä tosiasiat että niiden taustoittaminen mielipide- ja seipitteellisestä aineistosta.

Emme käytä kuvaa tai ääntä faktasisällöissä tavalla, joka vääristää tapahtumia tai tietoja. Pidämme huolta siitä, että ne antavat tapahtumista ja asioista totuudenmukaisen kuvan. Kun muokkaamme faktamateriaalia seipitteelliseen suuntaan, muokkauksen on käytävä ilmi asiayhteydestä tai materiaalin käyttötavasta.

Vuonna 2012 voimaan tullut ohjeistus korvasi vuoden 2005 Yleisradion ohjelmatoiminnan säännösten², jossa mainitaan erikseen, ettei periaate totuudenmukaisuuteen pyrkimisestä ”rajoita journalistisen tyylin tai muodon valintaa”. Mielestäni musiikin käytön näkökulmasta vanhempi ohjeistus on selkeämpi: Toimittajan tulee siis pitää huoli siitä, ettei asia jää epäselväksi sen vuoksi, että sen esittämiseen käytetään musiikin kaltaisia tyylikeinoja, mutta tyylikeinot ovat kuitenkin sallittuja.

¹ Ylen OTS-ohjeet luettu tätä tutkimusta varten 11.11.2013 sivulla <http://yle.fi/yleisradio/toimintaperiaatteet/ots-ohjeet>

² Hallintoneuvoston vuonna 2005 hyväksymä Ylen ohjelmatoiminnan säännöstö luettu tätä tutkimusta varten 26.9.2011 http://avoinylen.fi/www/fi/lait_ja_saadokset/ohjelmatoiminnan_saannosto.php.

3 TUTKIMUKSEN ANALYYTTINEN VIITEKEHYS

Tässä luvussa esitellään analyysin pohjalla olevaa teoriaa. Vaikka en tee hienojakoista merkkitason semioottista analyysia, semiotiikka ja ajatus musiikista osana insertin journalistisen sanoman merkityksen muodostumista on koko tutkimuksen tausta-ajatuksena. Tässä luvussa esittelen semiotiikan peruskäsitteitä sekä analyysissa tarvittavia työkaluja ja käsitteitä semiotiikan, elokuvatutkimuksen ja musiikintutkimuksen aloilta.

3.1 Semiotiikka tutkimusmetodina

Semiotiikka on tieteenala, joka tutkii merkkejä ja merkityksiä. Semiotiikan avulla on mahdollista analysoida kieltä ja muita merkkirakenteita hyvinkin tarkkaan. Selkeän ja yksinkertaistetun kuvauksen semiotiikasta tarjoaa Mikko Lehtosen teos *Merkitysten maailma* (1996). Semiotiikasta journalismin kontekstissa ovat kirjoittaneet myös mm. John Fiske (1987 & 1990) ja Denis McQuail (2000).

Tässä tutkimuksessa pyrin osoittamaan, että ajankohtaisohjelman insertin musiikin käytöllä on merkitystä, musiikki siis vaikuttaa insertin välittämiin merkityksiin. Se vaatii huomioimaan niin visuaalisen, akustisen kuin verbaalisen diskurssin sisältämät merkit ja niiden tarjoamat tulkinnat, yksin ja yhdistettynä. Tässä tutkimuksessa kiinnostavaa on se, mikä musiikin rooli on näiden erillisten merkitysjärjestelmien merkeistä koostuvassa journalistisessa sanomassa. Semiotiikan perustana on ajatus, että jokainen lähettämämme sanoma koostuu joukoista merkkejä (Fiske 1990, 60). Television tutkiminen semioottisesti on haastavaa, koska televisioilmaisu on täynnä erilaisia merkkijärjestelmiä. Audiovisuaalisen median monimutkaisuudesta huolimatta semioottinen lähestymistapa sopii hyvin sen tutkimukseen, koska se mahdollistaa polyseemisen televisio-ohjelman yksittäisten tutkimusosasten tarkastelun laajassa kontekstissa (van der Berg & van der Veer 1990, 448; Fiske 1987, 15).

Semioottisessa tutkimuksessa oleellista onkin merkkien ja niiden välittämien viestien välisen suhteen tutkiminen laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa (Burgoyne, Flitterman-Lewis & Stam 1992, 76). Myös Denis McQuailin (2000) mukaan semioottisen lähestymistavan etu journalistisen tekstin analysoinnissa on siinä, että se mahdollistaa tekstin tulkitsemisen kokonaisuutena. Erityisen

toimiva se on McQuailin mielestä teksteissä, jotka sisältävät monia erilaisia merkkijärjestelmiä, kuten kuvaa ja ääntä. Kuva ja ääni ovat myös esimerkkejä merkkijärjestelmistä, joiden avaamiseen ei ole olemassa selkeää kielioppia kuten kielessä. Vaikkei semiotiikkaa ehkä voi kutsua suoranaisiksi metodiksi, se on oiva keino analysoida mediasisältöjen kulttuurisia merkityksiä kerros kerrokselta. (emt., 314.)

Valitsin semiotiikan analyysin perustaksi juuri sen vuoksi, että se mahdollistaa katsomisen merkkien taakse ja musiikin käytön tarkastelun insertin eri tasoilla. Semiotiikka sopii käytettäväksi tämänkaltaisessa tutkimuksessa myös sen vuoksi, että siinä analyysiä edeltää vahva intuitio (Tarasti 1990, 259). Tämän tutkimuksen lähtökohtana on oma kokemukseni siitä, että musiikki vaikuttaa insertin kokonaismerkitykseen. Semiotiikan ja myöhemmin tässä luvussa esiin tulevien musiikkisemiotiikan käsitteiden avulla pyrin analyysissäni osoittamaan musiikin tuomia merkityksiä erityisesti kulttuurisella tasolla.

3.2 Merkitysten maailman tulkitseminen

Ihmisellä on aina ollut taipumus selittää ja tulkita ympäröivää maailmaa. On kehitetty merkkejä tarkoittamaan jotain, mutta merkityksiä on tulkittu myös muun muassa luonnonilmiöistä. Jos emme pyrkisi selittämään maailmaa, kaikki ympärillämme tuntuisi kaaokselta. (Lehtonen 1996, 14–16.) Kulttuuriset ilmiöt ovat *intersubjektiivisia*, eli usea henkilö tunnistaa ilmiön ja osaa myös tulkita sen merkityksiä. Lehtonen kuitenkin korostaa, etteivät kaikki maailman ihmiset jaa samoja merkityksiä. Tulkintoja tehdään omasta kulttuurista ja pienemmistä viitetyhmistä käsin. (emt. 18.) Ajankohtainen kakkonen on suomalainen ajankohtaisohjelma. Sitä tehdään yleisölle, joka kuuluu länsimaiseen kulttuuriin. Lisäksi oletuksena on suomalaisuus ja aikuisuus. Kun toimittaja tekee inserttiä, hänen tulee pitää mielessä ne merkitykset, jotka ovat katsojalle tuttuja. Toimittajan tulee tietää, minkälaista pohjatietoa katsojalla voi olettaa olevan, eli minkälaiset työkalut katsojalla on insertissä esiintyvien visuaalisten, verbaalisten ja akustisten merkkien sekä niiden yhdistelmien tulkitsemiseen.

Televisio-ohjelma voi sisältää tietoisia diskursseja, mutta tekijä ei voi määrittää mitä diskursseja katsoja ohjelmaan liittää. Diskurssi on myös semioottisen analyysin kannalta oleellinen käsite, koska diskurssit voivat kontrolloida ja määrittää insertin mahdollisia merkityksiä (Fiske 1987, 15). Myös ajankohtaisohjelman inserttiä tekevä toimittaja voi suunnitella insertin ja kuvitella, miten

yleisö sen tulkitsee. Kuitenkaan tekijä, eli viestin lähettäjä, ei voi täysin vaikuttaa siihen, miten katsoja, eli viestin vastaanottaja, insertin tulkitsee. Tämä koskee inserttiä kokonaisuutena ja myös insertin eri elementtejä. Esimerkiksi musiikin transtekstuaalinen viittaus saattaa toimittajan mielestä olla selkeä ja yleisölle tuttu, mutta ei välttämättä avaudukaan kaikille katsojille.

3.3 Semioottinen audiovisuaalisen median tutkimus

Elokuvan merkkikieltä tutkittiin semioottisesti jo 1930-luvulla, erityisesti venäläisen formalistisen koulukunnan toimesta (Burgoyne ym. 1992, 28–29). Semioottisen journalismin tutkimuksen ensimmäinen vaihe alkoi Birminghamin viestintäteorian piirissä 1970-luvulla (mm. Roland Barthes, A.J. Greimas). Birminghamin teorian mukaan todellisuus ei tarjoa meille valmiita merkityksiä, vaan merkitykset syntyvät vasta vastaanottajan mielessä, suhteessa kulttuurillisiin, yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin arvoihin. Merkit ja symbolit avaavat oven merkitysten maailmaan. (Ovaskainen 1990, 38.) Uutis- ja ajankohtaisaineistoa ajateltiin pitkään pelkästään informatiivisena aineistona. 1970-luvulta lähtien korostui näkemys, jonka mukaan uutislähetykset sisältävät aina myös tahallisia tai tahattomia ideologisia viestejä. Sen myötä 1970- ja 1980-luvuilla alkoi myös semiotiikan laajempi käyttö audiovisuaalisen median tutkimuksessa Suomessa. (emt.; 37, 44.)

Semiotiikan strukturalistinen lähestymistapa on ollut käytetyin median tutkimisessa. Kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren kehittämä strukturalismi perustuu kielen tutkimiselle, mutta se soveltuu minkä tahansa kieltä muistuttavan merkkijärjestelmän tarkasteluun. (McQuail 2000, 311–12.)

3.4 Merkki ja merkitys

Strukturalismissa pääosassa ei ole merkkijärjestelmä vaan tarkasteltavien tekstien merkitys. Oleellista merkitysten tulkitsemisessa on myös kulttuurinen konteksti. Strukturalistisen mallin perusidea on seuraava: *Merkki* muodostuu *merkitsijästä* ja *merkitystä*, joiden muodostama *merkitys* syntyy siinä tilanteessa, kun merkki tulkitaan. (McQuail 2000, 311–312.) Merkitsijä on konkreettinen objekti, kuten ääni, kirjain tai kuva ja merkitty on se, mihin merkitsijä viittaa. Merkki muodostuu siis eräänlaisesta symbolisesta merkitsijästä ja sen tulkinnasta. (Fiske 1990, 66.) Merkki on semiotiikan peruskäsite. Ferdinand de Saussure korosti sitä, että merkit ovat arbitraarisia eli keinotekoisia. Oikeasti mielenkiinto kohdistuu sosiaaliseen todellisuuteen merkkien takana. Kieltä ei ole olemassa itsenäisenä, sosiaalisesta maailmasta irrallisena ilmiönä. (Lehtonen 1996, 55.)

Lehtonen (1996) kirjoittaa, että ihminen ilmaisussaan tuo esiin yhtä lailla oman näkökulmansa asiaan, mutta myös käsityksen siitä, mitä keskustelukumppani tai vastaanottaja tietää tai ajattelee aiheesta. Tätä vuorovaikutusta ohjaavat monenlaiset ennakko-oletukset. (emt., 39.) Merkkejä ja merkityksiä pohtiessa on syytä ottaa huomioon se, että vaikka kuinka miettisimme sanomamme tarkkaan, emme voi tietää niitä mahdollisia merkityksiä, joita sanomamme vastaanottajan mielessä muodostuu. (emt., 52.) Myös inserttien musiikin käyttöä analysoitaessa on syytä muistaa, että kommunikaatio ei ole koskaan täysin lähettäjän hallittavissa.

Semioottisen analyysin lähtökohta on siinä, että merkit ovat monitulkintaisia. Koska merkitys syntyy vastaanottotilanteessa, merkitystä ei voi tutkia ilman, että sitä mietitään suhteessa vastaanottajaan. (Ovaskainen 1990, 42.) Fiskin (1987, 66) mukaan merkkien tulkinnassa onkin kyse tekstin ja lukijan keskustelusta. Vastaanottaja siis luo merkityksiä tekstiin omien diskurssiansa kautta. Fiske ja Hartley (1980), korostavat merkityksen syntyisessä kulttuurin merkitystä. Merkkien tuottamisessa ja tulkinnassa liikutaan usealla diskurssitasolla, subjektiivisesta kulttuuriseen. Vaikka en tutkimuksessani tee katsojatutkimusta, koko semioottisen analyysin taustalla on Fiskin (1990,62) esiin tuoma ajatus siitä, että katsojalla on merkittävä rooli viestin perille pääsemisessä merkin subjektiivisen tulkinnan vuoksi. Tutkimukseni ainoa katsoja olen minä itse, ja näin ollen analyysini sisältää väistämättä subjektiivisia tulkintoja.

Merkkien käyttöön ja tulkintaan vaikuttaa siis aina myös subjektiivisia oletuksia. Tutkimukseni kannalta mielenkiintoinen on myös Eero Tarastin (1990) ajatus merkeistä sosiaalisina voimina, joita voi tietoisesti käyttää suostuttelemaan ja manipuloimaan (emt., 64–65). Merkkeihin liittyy paljon sellaista, mihin lähettäjä ei voi vaikuttaa, mutta toisaalta lähettäjällä on myös valtaa käyttää merkkejä tietoisesti oman mielensä mukaan.

Semioottista tekstiä määritellesään Mikko Lehtonen (1996, 107) korostaa kolmea seikkaa: materiaalisuus, formaaliset suhteet ja merkityksellisyys. Ensinnäkin, teksti muodostuu merkeistä, jotka ovat fyysisesti olemassa. Merkit on mahdollista aistia, kuulla ääniaaltoina ilmassa, nähdä tahroina paperilla tai hakattuna kallion seinään. Toiseksi, merkit ovat ajassa ja paikassa tietyssä suhteessa toisiinsa nähden. Siten esimerkiksi kirjaimista muodostuu sanoja. Kolmanneksi, tekstin merkeillä on joku merkityksellinen sisältö, eli ne viittaavat johonkin itsensä ulkopuolella olevaan. (emt., 107–108.) Oleellista on, että merkityksiä tutkitaan ja luetaan eri tavoin verbaalisessa,

visuaalisessa ja akustisessa diskurssissa (emt., 89). Niillä kaikilla on omat merkkijärjestelmänsä. Musiikki koostuu äänistä, jotka ovat ääniaaltoina kuultavissa ja mahdollisesti nuotteina paperiin kirjattuja. Äänien yhdistelmästä syntyy sävelmiä ja kokonaisia musiikkikappaleita. Musiikin merkityksellisyys voi näkyä niin musiikin parametrien herättäminä mielle yhtymillä kuin kappaleeseen tai esittäjään liittyvinä konnotaatioina. Musiikillakin on siis oma kielensä ja omat merkkinsä, joilla on omat, osittain vakiintuneet tulkintansa. Näille vakiintuneille merkityksille pohjaan myös omaan subjektiiviseen katselukokemukseeni perustuvan analyysin. Musiikkisemiotiikkaa esitellään tarkemmin alaluvussa 3.6.

Fisken ja Hartleyn (1980) mukaan semiotiikan ydin on merkkien ja merkittyjen välisessä suhteessa, mutta myös siinä kuinka merkeillä muodostetaan merkityssysteemejä. Merkitysten välittymiseen vaikuttaa nimenomaan se, kuinka ne esitetään suhteessa muihin merkkeihin. Yhdessä muiden merkkien kanssa niiden merkitys voi muuttua, korostua tai tulla epäselväksi. (emt., 37.) Juuri tämä on tutkimuksessani kiinnostavaa: kuinka akustiset, kuvalliset ja verbaliset merkit vaikuttavat toisiinsa. Uskon musiikin merkkikielen olevan näistä kolmesta heikoimmin hallussa asiaan perehtymättömillä ihmisillä, niin toimittajilla kuin yleisöilläkin. Jos merkkikieltä ei tunne, sitä on hankala hyödyntää. Myös tahattomien viestien lähettäminen on tällöin riskinä.

Fiske (1987) korostaa televisioilmaisun koodien hierarkkisuutta. Sosiaalisen koodien mukaan järjestäytyneistä koodeista ensimmäiseen, todellisuuden tasoon, kuuluvat koodit, kuten eleet, käytös, ympäristö, puhe, ilmaisu ja äänet. Toisella, representaation tasolla tekniset koodit muokkaavat edellistä editoimalla, lisäämällä musiikkia tai valoa ja valitsemalla kuvakulmia. Ne myös muokkaavat alkuperäisen materiaalin narratiiveiksi, henkilöhahmoiksi, dialogeiksi jne. Kolmas, ideologian taso organisoii edelliset koodit ideologisiksi koodeiksi, kuten individualismi, rotu, luokka, materialismi tai kapitalismi. Jotkut näistä koodeista siirtyvät suoraan todellisuuden tasolta ideologian tasolle, esimerkkinä ihonväri. Semioottinen analyysi paljastaa, kuinka näiden kolmen tason sosiaalisten koodien merkitykset kätkeytyvät televisio-ohjelmaan. (emt., 4–6, 11–12) Analyysissäni tarkastelen akustista diskurssia näiden kaikkien hierarkian tasojen näkökulmasta. Lähtöoletukseni on se, että akustisella diskurssilla, niin musiikilla kuin muillakin äänillä, on tärkeä roolinsa kaikilla televisioilmaisun tasoilla. Todellisuuden tasolla akustiseen diskurssiin liittyvä mielenkiinto kohdistuu äänimaisemaan, kuvaustilanteeseen kuuluviin diegeettisiin ääniin. Representaation tasolla kiinnostavaa on se, mitä äänimaiseman muokkaus ja editoitu musiikki tai

efekti tuo inserttiin. Ideologian tasolla akustiseen diskurssiin kuuluvat esimerkiksi musiikkikappaleiden sosiaaliset merkitykset ja konnotaatiot.

Ajankohtaisohjelmien inserteissä erilaisten merkkien määrä on suuri. Kuvamateriaali koostuu niin ikonisista kuin symbolisista merkeistä. Verbaalinen diskurssi tulee esiin erityisesti toimittajan ja haastateltavien puheen kautta, eli merkkejä ovat sanat ja äänenpainot. Merkityksen syntymiseen vaikuttaa kuitenkin yhtä lailla se, kuinka kommentit on yhdistelty ja leikeltä. Akustisen diskurssin merkkejä ovat erilaiset diegeettiset äänet sekä ei-diegeettinen musiikki ja tehosteet. Musiikin merkitysijöitä voivat olla musiikilliset teemat sointiväreistä ja sointutehoista sävelmiin.

3.5 Venäläinen formalistinen elokuvateoria ja motivaatio

Motivaatio musiikinkäytön tarkastelun työkaluna nousi tutkimuksen keskiöön vasta tutkimusaineistoon perehdyttyäni. Päädyin ottamaan motivaation käsitteen analyysin työkaluksi, kun yhä useamman insertin kohdalla pysähdyn miettimään, miksi musiikkia käytettiin niin kuin käytettiin. Muistin formalistisen elokuvateorian periaatteen, jonka mukaan ymmärtääkseen elokuvan kokonaisuutena jokaisella elokuvan elementillä tulee olla jokin peruste. Sama periaate on tullut tässäkin tutkimuksessa esiin jo Aristoteleen ja Dan Steinbockin sanomana: kokonaisuuden jokaisella osasella on oltava jokin oikeutus olemassaololleen, muuten ne ovat turhia. Lähtöoletukseni on, että musiikki ajankohtaisohjelman insertissä ei ole turha elementti. Tutkiakseni sitä, minkälaisia tehtäviä musiikilla insertissä voi olla ja minkälaisia tulkintoja sen käytöstä voi tehdä, päädyin tarkastelemaan musiikin käyttöä motivaation näkökulmasta.

Teoksessaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004) Henry Bacon esittelee tätä venäläisen formalistisen koulukunnan teoriaa elokuvan motivaatiosta. Formalistien mukaan motivaatio tarkoittaa niitä syitä, joiden perusteella katsoja voi ymmärtää elokuvallisten elementtien olevan juuri sellaisia kuin ne ovat. Motivaation käsitteen avulla voi selittää, miksi audiovisuaaliseen esitykseen on valittu juuri tietyt visuaaliset, akustiset ja verbaaliset elementit. Audiovisuaalisessa esityksessä voi olla formalistien teorian mukaan neljää erityyppistä motivaatiota: kompositionaalista, realistista, transtekstuaalista ja taiteellista. (emt., 60). Seuraavassa esittelen nämä neljä motivaatiotyyppiä sekä itse lisäämäni motivaatiotyyppit, emotionaalisen ja epäselvän motivaation. Bacon korostaa, etteivät motivaatiotyyppit esiinny juurikaan yksin, vaan ensisijaisesti

vuorovaikutuksessa keskenään. Etenkin kompositionaalinen, realistinen ja transtekstuaalinen motivaatio linkittyvät usein yhteen. (emt., 62).

3.5.1 Kompositionaalinen motivaatio

Kompositionaalinen motivaatio käsittää kaiken audiovisuaalisen teoksen rakenteeseen liittyvän niin juonen rakentamisessa kuin eri elementtien asettautumisessa yksittäisessä kohtauksessa. Audiovisuaalinen esitys vaatii jonkin kompositionaalisen elementin ollakseen ymmärrettävä ja eheä kokonaisuus. (Bacon 2004, 60.)

Aineistoon tutustuessani ja analyysia tehdessäni koin tarpeelliseksi tarkastella inserttejä kompositionaalisen motivaation näkökulmasta erityisen monipuolisesti. Aineistostani tekemien havaintojen ja lukemani tutkimukseni pohjalta tarkastelen aineistoni inserttien musiikin kompositionaalista motivaatiota rytmin, synkronian, fraasien, johtoaiheen ja narratiivisuuden näkökulmista.

Useat teoreetikot korostavat televisio-ohjelman *rytmin* merkitystä ja myös musiikin osaa rytmin luomisessa. Akiba A. Cohen (1998) on tutkinut television uutisinserttien kuvakieltä katsojan näkökulmasta. Cohenin mukaan uutiskerronnan rytmi vaikuttaa merkittävästi ilmaisan selkeyteen. Liian tiukat leikkaukset, uudet ja oudot paikat sekä useat henkilöt hankaloittavat katsojan havainnointia ja vievät keskittymiskyvyn pois itse uutisen seuraamisesta. (emt., 454.) Rytmillä on tärkeä myös silloin, kun musiikki on televisiossa tärkeässä roolissa. Eri elementtien suhde on myös tärkeä: Jack Bornoffin mukaan väärin rytmitetty kuvamateriaali vahingoittaa myös musiikin välittymistä (1972, 129). Nopeilla kuvan leikkauksilla, tiheällä musiikin metriikalla sekä lyhyillä lauseilla ja puheenvuoroilla saadaan insertistä tunnelmaltaan kiireinen tai hektinen. Liian nopeilla kuvan leikkauksilla hämärretään katsojan mahdollisuuksia liittää perättäiset kuvat toisiinsa ja lopputuloksena on kaoottinen ja epämääräinen tunnelma. Sama efekti syntyy, jos kuvissa tapahtuu paljon lyhyessä ajassa. (Bacon 2004, 121.)

Rytmi on tärkeä osa kompositionaalista motivaatiota. Insertin rytmi kokonaisuutena sekä visuaalisen, akustisten ja verbaalisten piirteiden rytmitys ovat myös semioottinen elementti (van Leeuwen 1999, 50). Ajankohtaisessa kakkosessa akustisen diskurssin rytmiä voi ajatella monesta

eri näkökulmasta: Koko ohjelmaa tarkastellessa voi miettiä musiikkia sisältävien inserttien määrää ja sijaintia ohjelmassa. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin inserttien sisäiseen rakenteeseen ja siihen, kuinka musiikin käytöllä voidaan rytmittää kokonaista inserttiä tai sen osia. Rytmii voi tarkoittaa musiikkipätkien sijoittumista inserttiin ja sitä kautta insertin sisäistä rytmiä, mutta myös musiikin rytmiä.

Myös *synkronia*, tässä tutkimuksessa erityisesti kuvan ja äänen rytminen suhde, nousi aineiston pohjalta mielenkiintoiseksi kompositionaalisen musiikin käytön tavaksi. Musiikin, kuvan ja tarinan yhteensopivuuden tärkein mittari on aika (Cohen, Thomas F. 2009, 100). Elokuvan ja television historiassa ääniraitojen musiikki ja äänitehosteet palvelivat pitkään kuvaa orjamaisesti. Musiikin käytössä tavoiteltiin pitkään nimenomaan äänen ja kuvan synkroniaa (emt., 128). Vaikka nykyteknologia on helpottanut synkronian teknistä toteuttamista, on mielenkiintoista perehtyä hieman historiaan: *Mickey Mousingissa* on kyse ilmiöstä, jossa musiikki sovitetaan yhteen esimerkiksi henkilöhahmon kävelyn tai pallon pomppimisen kanssa. Tuolloin musiikki korostaa tiettyjä eleitä tai tapahtumia. Ihminen pystyy havaitsemaan epäjohdonmukaisuuksia kuvan ja äänen synkroniassa jopa kahdestoistaosasekunnin tarkkuudella joten musiikin sijoittamisessa on oltava tarkkana halutun vaikutuksen saavuttamiseksi. 1930-luvulla *klick trackin* kehittäminen edesauttoi musiikin ja kuvan rytmitystä. Klick track toimii kuin metronomi: Siihen määritetään, kuinka monen kuvan välein ”metronomin isku” lyö. Kuvan ja musiikin yhteen sovittaminen on silkkää matematiikkaa, jota digitaaliset menetelmät ovat helpottaneet. Walt Disneyn Mikki Hiiri -animaatiot olivat ensimmäisiä elokuvia, joiden musiikki äänitettiin klick trackin avulla. Nimitys Mickey Mousing tulee juuri siitä, että näissä animaatioissa musiikki korosti kuvaa ennen näkemättömällä tavalla. (emt., 100.)

Mickey Mousingia on kritisoitu siitä, että se tuplaa turhaan kuvan kertoman informaation antamatta siihen mitään uutta. Tunnetuimman kritisoijan David O. Selznickin (Behlmer 1972, sit. Cohen, Thomas F. 2009) mukaan Mickey Mousingin käyttäminen tuhoaa narratiivisen illuusion, koska musiikki vetää liikaa huomiota itseensä. (ema ., 109.) On myös huomattava, että Mickey Mousing, tai synkronia ylipäättään, on mahdollista toteuttaa elokuvateollisuuden resursseilla aivan eri tavalla kuin nopeassa ajankohtaisjournalismissa. Kuten Cohen (2009, 100) viittasi edellä, Mickey Mousingissa perinteisesti musiikki sovitetaan kuvan rytmiin, eli käytännössä musiikki sävelletään kuvan ehtojen mukaan. Ajankohtaisohjelman teossa synkroniaa haetaan haluttaessa valmiin

kuvamateriaalin ja valmiin musiikin välille. Audiovisuaalisen kokonaisuuden eri osien ajoitus on tärkeää myös semioottisesta näkökulmasta, sillä yhtenäinen ja ajallisesti synkronisoitu puhe ja kuva, ja omasta mielestäni myös musiikki, muodostavat yhtenäisen merkityksen (Gunther 1999, 22–26).

Musiikin käyttö *fraasien* näkökulmasta nousi aineistossa esiin erityisen vahvasti. Musiikin fraaseista ja niihin liittyvistä semioottisista merkityksistä kerrotaan enemmän luvussa 3.6.

Yksi kompositionalisesti motivoitunut tapa käyttää musiikkia on *Leitmotiv* eli *johtoihe*. Richard Wagnerin oopperoihinsa kehittämä johtoihe on yleisesti käytetty elokuvamusiikin keino (Link 2009, 184). Johtoiheessa tietty musiikillinen teema kuvaa tiettyä elokuvan henkilöhahmoa tai paikkaa. Johtoiheen käyttö kuuluu selkeästi esimerkiksi lastenohjelmissa. Tarinan pahiksella on tunnussävelmänsä, joka kuvaa selvästi, että juuri tällä hahmolla on pahat mielessään. Johtoihe auttaa katsojaa muodostamaan oikeanlaisen tunnetilan. Johtoiheen käyttö toimii mielestäni myös ajankohtaisohjelmissa. Jos insertissä puhuu kaksi eri tahoa, molempia varten valittu johtoihe helpottaa katsojaa seuraamaan, kumpi milloinkin puhuu. Musiikin johtoiheesta tulee kohteensa metafora, ja päinvastoin. (ema.) Esimerkiksi Tähtien sota- elokuvissa John Williamsin säveltämästä The Imperial Marchista voi vetää suorat yhdysviivat Darth Vaderiin, jonka johtoiheena sävellys toimii. Tällöin musiikista tulee myös transtekstuaalinen viittaus edustamaansa hahmoon, eikä Darth Vaderin tarvitse näkyä edes kuvassa, kun katsoja on jo saanut viittauksen hahmoon musiikin kautta. Toisaalta Darth Vaderin hahmon nähdessään katsojan mielessä alkaa jo soida henkilöhahmoon liittyvä sävelmä. Johtoiheen, kuten musiikin yleensäkin, käyttö ajankohtaisohjelmien inserteissä on mielestäni oltava selkeää ja yksinkertaista. Link (2009) korostaa, ettei aikaa merkityksen luomiseen ole paljon. Tästä syystä televisiossa johtoihetta toistetaan lähes tai täysin muuttumattomana, kun taas elokuvissa pyritään kehittämään johtoihetta juonen myötä. (ema., 186.) Ajankohtaisohjelmassa johtoihe onkin mielestäni enemmän kompositionaalinen kuin transtekstuaalinen elementti. Muutaman minuutin insertissä aikaa musiikin ja muiden elementtien yhdistymiseen on niukasti ja sen rooli metaforien synnyttämisen sijaan on erityisesti rakenteen selkiyttämisessä.

Kompositionaalinen motivaatio viittaa myös kaikkiin niihin tekijöihin, joiden tehtävä on kuljettaa juonta eteen päin. Siten myös musiikin *narratiivinen* rooli on kompositionaalista motivaatiota. Henry Bacon jaottelee elokuvamusiikin *narratiiviseen* ja *ei-narratiiviseen* (2004, 239). Baconin

mukaan narratiivisena musiikki voi tuoda esiin asioita ja tunteita, jotka eivät muuten tulisi ilmi. Ei-narratiivisena musiikki ohjaa ja jopa manipuloi katsojaa suhtautumaan tietyllä tavalla tai luo elokuvalla rakennetta.

Tässä tutkimuksessa on tullut aiemmin esiin Steinbockin käsitys, jonka mukaan kuva on ajankohtaisinsertissä se, joka kertoo tarinaa. Elokuvatutkija Jack C. Ellisin (1985, 129) mielestä taas nimenomaan ääni on niin fiktiossa kuin dokumentaarisessa ohjelmassa tarinaa eteenpäin vievä ja juonta kuljettava elementti. Erkki Kiven ja Kari Pirilän (2008, 93) mukaan elokuvassa ”äänen muotoilussa on kuitenkin kysymys vain neljän kerronnallisen peruselementin sommittelusta: puheen, tehosteiden, musiikin ja hiljaisuuden.” Ääniraidalta löytyy siis kerronnallisia elementtejä, joilla on mahdollista viedä ohjelmaa eteenpäin. Näistä neljästä elementistä televisiojournalismissa vahvimmin käytössä tuntuu olevan puhe. Analyysissä tutkin inserttien musiikin käytön narratiivisuutta erityisesti siitä näkökulmasta, kuinka merkittävä rooli musiikilla on juonen kannalta.

3.5.2 Realistinen motivaatio

Realistista motivaatiota lähestyn analyysissäni erityisesti kahdesta eri näkökulmasta, tutkimuksessa jo aiemmin esiteltujen termien *toden näköisyys* ja *diegeettisyys* kautta. Formalistisen elokuvateorian mukaan realistinen motivaatio sisältää kaikki ne tekijät, jotka ovat katsojan mielestä toden kaltaisia (Bacon 2004, 61). Henry Bacon korostaa, ettei realistinen motivaatio ota kantaa siihen, mikä on oikeasti totta ja mikä ei. Kyse on siitä, mitä kukin yksittäinen katsoja pitää realistisena. Realistinen motivaatio on erityisen paljon kulttuuriin ja aikaan sidonnaista. (emt.)

Theo van Leeuwenin (1998) mukaan televisiossa ääni vaikuttaa merkittävästi siihen, kuinka objektiivisena aihe koetaan. Siitä syntyy vaikutelma toden näköisyydestä. Uutisinsertissä tapahtumapaikalla nauhoitettu spiikki sisältää enemmän tunnetta kuin studiossa luettu. Tapahtumapaikalla inserttiin saadaan mukaan myös luonnollinen äänimaisema eli ambientäänit, *aural setting*. Luonnollisiakin ääniä voidaan kuitenkin muokata. Emotionaalisen efektin saavuttamiseksi voidaan esimerkiksi ambient-äänen, kuten liikenteen melun, äänenvoimakkuutta tarkoituksella nostaa. (emt., 174.) Tavallisista ihmisen toimista syntyy rajaton määrä erilaisia ääniä. Flueckiger korostaa, että äänet liittyvät usein liikkeeseen. (2009, 153.)

Audiovisuaalisessa tekstissä käytettävä musiikki voidaan jaotella sen kerronnallisen tason mukaan diegeettiseksi tai ei-diegeettiseksi (Donnelly 2005, 236). Journalistisessa insertissä diegeettisestä musiikista käy haastateltavan soitto tai taustalla kuuluva kännykän soittoaani. Äänien diegeettisyydellä voi myös leikitellä: musiikki voi muuttua ei-diegeettiseksi, tai päinvastoin. Näin käy esimerkiksi Ingmar Bergmanin elokuvassa *Hiljaisuus* (1963). Siinä naisen päälle laittamasta radiosta kuuluva musiikki kuuluu kohtauksen alussa tarinatilaan, mutta muuttuu myöhemmin tarinatilaan kuulumattomaksi taustamusiikiksi: Kun nainen menee toiseen huoneeseen, musiikki ei etäänny, kuten diegeettiselle musiikille kävisi.

Diegeettisyyttä on määritelty erityisesti elokuvatutkimuksessa usealla eri tavalla ja hyvinkin yksityiskohtaisella tasolla. Tässä analyysissä käytän David Bordwellin ja Kristin Thompsonin jaottelua (Burgoyne ym. 1992, 62), jonka mukaan diegeettisen äänen äänilähde on ollut kuvauspaikalla ja ei-diegeettinen musiikki on lisätty editointivaiheessa. Yksinkertaisesta määrittelystä huolimatta diegeettisen ja ei-diegeettisen äänen välinen ero ei aina ole selkeä, koska aina äänen lähde ei ole selkeästi havaittavissa. Tämän tutkimuksen näkökulmasta ongelmallista on erityisesti arkistomateriaaliin liittyvän musiikin määrittelemisen. Jos kymmenen vuotta vanha arkistokuvitus liitetään inserttiin erityisesti siihen liittyvän äänen takia, onko se uuteen inserttiin liitettynä vielä diegeettistä? Vai onko tällaisen audiovisuaalisen arkistomateriaalinen käyttäminen rinnastettavissa musiikkikirjaston valikoimiin? Ylipäätään ajankohtaisohjelmassa tarinatilan määrittäminen ei ole niin helppoa kuin elokuvassa.

Diegeettisyys on mielenkiintoinen työkalu pohdittaessa äänilähteen luonnollisuutta etenkin efektien ja äänimaiseman käytössä. Elokuvien ääniefektejä tutkinut Barbara Flueckiger (2009) huomauttaa, että jo ihmisen esi-isille äänilähteen tiedostaminen on ollut tärkeää: äänestä on sekunnin murto-osassa tehtävä johtopäätös siitä, onko äänen aiheuttaja peto tai kenties saalis. Nykyäänkin esimerkiksi monet liikenteen äänimerkit vaativat nopeaa sisäistämistä ja reagointia. Äänet muodostavat opitun perusteella kategorioita, joihin kuultuja ääniä verrataan. Äänen merkitys syntyy siis aiemmin kuultujen äänien perusteella. (ema., 152.) Diegeettisyyden näkökulmasta kyse on siitä, onko äänen lähde selvästi havaittavissa vai ei. Toden näköisyyden kannalta tärkeää on se, että ääni on tunnistettavissa. Flueckiger kuitenkin korostaa, ettei äänen merkitys ole aina sama kuin sen lähteen (ema.) Elokuvassa erityisesti äänimaiseman tehtävä on auttaa katsojaa hahmottamaan aikaa

ja paikkaa (ema., 170). Ajankohtaisinsertissä äänimaisemalla on mielestäni merkitystä erityisesti paikan hahmottamisen kannalta.

Musiikin käytön suhteen diegeettisyys ei mielestäni tarkoita automaattisesti realistista motivaatiota. Realistisesti motivoitunut musiikin käyttö vaatii enemmän kuin vain sen, että musiikki on sattumalta soinnut kuvauspaikalla. Musiikin käyttö vaatii mielestäni aktiivista toimintaa. Realistisesti motivoitu musiikin käyttö kertoo katsojalle jotain käsiteltävästä aiheesta. Myös ei-diegeettinen musiikki voi olla realistisesti motivoitunutta ja toisaalta diegeettisiäkin ääniä voidaan muokata ja manipuloida.

3.5.3 Transtekstuaalinen motivaatio

Transtekstuaalinen motivaatio ilmenee erityisesti konventioiden kautta (Bacon 2004, 61). Toisin sanoen tottumukset ja yleisiksi muodostuneet tulkinnat ohjaavat sitä, miten tietyt elementit tulkitaan. Transtekstuaalista motivaatiota voi lähestyä esimerkiksi *genren* tai *konnotaation* käsitteiden kautta. Transtekstuaalinen motivaatio käyttää hyväkseen *kliseitä* ja *stereotypioita*, jotka ovat yleisölle tuttuja ja paljon käytettyjä elementtejä. Transtekstuaalisuus voi käyttää genren sisäisiä koodeja. Bacon tuo esiin esimerkkinä tällaisesta koodista sen, että lännenelokuvissa hyvien puolella olevilla on valkoiset hatut ja pahojen puolella olevilla mustat hatut. Erityisesti stereotyyppien ja kliseiden käyttäminen on Baconin mukaan riskialtista, koska ne kantavat mukanaan paljon ennakkoluuloja. (emt. 61.)

Tässä tutkimuksessa tarkastelen inserttien musiikkien transtekstuaalista motivaatioita erityisesti *konnotaation* käsitteen kautta. Merkillä voi olla sekä denotatiivisia että konnotatiivisia merkityksiä. Denotatiivinen merkitys on ilmeinen ja ensisijainen merkitys merkille. Konnotaatio tarkoittaa sivumerkitystä, joka merkistä voi syntyä. (McQuail 2000, 313.) Musiikilla voi sanoa olevan vain konnotatiivisen merkityksen tai kontekstiin liittyvän merkityksen. Toisin kuin kielellä, musiikilla ei voi olla denotatiivista tai itsenäistä merkitystä. (van Leeuwen 1998, 26). Tämän vuoksi denotaatio ei ole tarpeellinen työkalu tässä tutkimuksessa. Konnotatiivisten merkitysten analysointi taas on oleellista, sillä oletukseni mukaan konnotaatioiden hyödyntämiseen musiikin käytössä liittyy paljon mahdollisuuksia, mutta myös riskejä.

Dan Steinbockin (1985) mukaan journalismissa assosiaatioihin perustuva konnotaatio johtaa helposti väärinymmärryksiin. Steinbock toteaa, että väärinymmärryksen riski on tuolloin sekä lähettäjän että vastaanottajan päässä, sillä kummallakin saattaa olla mielessään ”yksityisiä koodeja ja ideologisia harhoja”. Hänen mielestään journalistisen tekstin tulee olla niin selvää, ettei sattumanvaraisia konnotaatioita pääse syntymään. Uutistekstin toimivuuden kriteeri on vastaanoton toimivuudessa. Tähän selkeyteen liittyen Steinbock korostaa auditiivisten, visuaalisten ja lingvististen koodien, eli tässä tutkimuksessa akustisten, visuaalisten ja verbaalisten diskurssien, samansuuntaisuutta eli parafraasia, jolloin ne tukevat ja alleviivaavat toisiaan. (emt.; 7, 10.) Olen Steinbockin kanssa samaa mieltä siitä, että konnotaatioihin liittyvä väärinymmärryksen riski on otettava vakavasti. Ajankohtaisohjelman kontekstissa en kuitenkaan pidä välttämättömänä sitä, että diskurssien olisi aina oltava parafraasissa, vaan hallitusti käytettynä eri diskurssien väliset ristiriidat voivat olla toimiva tehokeino. Kuten Mickey Mousingia käsitelleessä kohdassa mainittiin, turha päällekkäinen informaatio voi jopa haitata tekstin seuraamista ja viestin kulkua.

Laajasti ajateltuna melkein mikä tahansa musiikkikappale on transtekstuaalisesti ja konnotaation kautta motivoitunutta. Kuten luvussa 3.6 tullaan esittelemään, musiikin luonteeseen kuuluu erilaisten mielikuvien ja tunnetilojen herättäminen. Laajasti ajateltuna jokaisen mollimelodiassa soivan kappaleen mahdollinen sivumerkitys ja tulkinta on surullisuus. Tässä tutkimuksessa korostan motivaatiotyyppin selkeää ilmenemistä. Olen luokitellut transtekstuaalisesti motivoituksi musiikin käytön, josta olen havainnut selkeää pyrkimystä transtekstuaalisiin viittauksiin.

Konnotaatio voi ilmetä transtekstuaalisessa musiikin käytössä eri tavoin. Jotkut musiikkiteokset kantavat konnotaatioita konteksteista, joihin ne ovat aiemmin liittyneet. Samoin insertissä käytettävä musiikkikappale voi kantaa sivumerkityksiä musiikkityyliin tai sen esittäjään liittyen. Markus Mantere (2008) soveltaa Walter Benjaminin *auran* käsitettä musiikkiteoksiin: Teosta kuunnellessaan kuuliija kokee enemmän kuin sävelten yhdistelmän. Teoksen aura koostuu sen sijoittumisesta musiikinhistorialliseen jatkumoon, ja myös säveltäjään tai esittäjään liittyvistä mielikuvista (emt., 140–141). Mitä laajempi aura, sitä suuremman metatason musiikki voi tuoda inserttiin. Ongelmia voi tuoda se, jos insertin tekijä ei tunne tätä auraa eli musiikin mukanaan tuomia konnotaatioita. Toisaalta myös insertin katsojalla voi jäädä jotain ymmärtämättä, jos hän ei tunnista auraa, jota insertissä tietoisesti käytetään. Journalistiseen tekstiin yhdistettynä musiikki tuo mukanaan aina myös muuta kuin sävelten yhdistelmiä. Ongelmallista musiikin käytöstä tekee sen,

että musiikkiteoksen aura on jokaisen kokijan mielessä erilainen. Muihin motivaatiotyypeihin verrattuna tässä motivaatioluokassa musiikin käytön määrittely on subjektiivisinta. Esimerkiksi kompositionaalisen motivaation kohdalla on helppo huomata pyrkimys musiikin käytöstä rakenteellisenä elementtinä, vaikka toteutus ei toimisi ihanteen mukaan. Sen sijaan transtekstuaalisen motivaation kohdalla toimittajan hyvinkin toteutettu transtekstuaalinen viittaus voi jäädä katsojalta täysin havaitsematta.

Vokaalimusiikin käytöstä esitän huomioita analyysiosiossa useankin motivaatiotyypin kohdalla. Kompositionaalisen motivaation näkökulmasta sanoitettu musiikki on omiaan esimerkiksi juonen kuljettamisessa. Vokaalimusiikkiin liittyy useita mahdollisuuksia erityisesti transtekstuaalisen motivaation näkökulmasta. Mikäli insertissä käytettävä kappale on katsojalle tuttu, pelkkä melodia voi tuoda kappaleen sanat merkityksineen katsojan mieleen.

Johtoihe esiteltiin kompositionaalisen motivaation yhteydessä, mutta sen tehtävänä voi olla rakenteen luomisen lisäksi myös tuoda assosiaatioita elokuvan tai insertin ulkopuolelta (Link 2009, 184). Mikäli insertissä haluttaisi viitata Darth Vaderiin ja tämän edustamaan pimeyden valtakuntaan, viittaus voitaisiin tehdä soittamalla Tähtien sota -elokuvien kappaletta, joka toimii elokuvissa henkilöihahmon johtoiheena. Ne katsojat, joille elokuva musiikkeineen on tuttu, yhdistävät inserttiin mielikuvan tästä pahan ruhtinaasta ja kaikesta, mikä häneen liittyy. Mikäli elokuva ja hahmo musiikin takana ei ole tuttu, tulkinta syntyy vain musiikin parametreista syntyvien mielikuvien pohjalta. Journalistisen tekstin yhteydessä tällaisessa musiikin käytössä on riskinsä, etenkin kun valtaosa inserteissä käytettävästä musiikista on muuhun yhteyteen sävellettyä. Mikään kappale ei representoi samaa asiaa koko yleisölle. Linkin mukaan johtoiheen teho transtekstuaalisena elementtinä perustuu sen mahdollisuuteen herättää kollektiivisia muistoja ja tunteita (ema., 188). Esimerkiksi Fredrik Paciuksen *Maamme* representoi suomalaisille paljon enemmän kuin säveliä: esimerkiksi juhlallisuutta, taistelua, itsenäisyyttä ja arvokkuutta.

Genren käsite on ollut tutkimuksessa esillä jo luvussa 2, mutta genre on myös tärkeä semioottinen käsite transtekstuaalisen motivaation kannalta. Uutistekstissä haasteena on moninaisten tapahtumien ja niiden polyseemisten merkitysten suhteuttaminen lajikonventioon (Fiske 1987, 283). Uutis- ja ajankohtaisohjelmissa osa ilmaisua ja merkitystä kuuluu juuri lajityyppiin. Fiske korostaa television olevan vahvasti geneerinen media, jossa monet ohjelmista ovat sarjallisia ja yksittäisetkin ohjelmat

lokeroituvat selkeästi johonkin lajityyppiin (emt., 109). McQuail (2000) esittää neljä piirrettä, jotka tekevät jostain kategoriasta genren: Ensinnäkin, genrellä on kollektiivinen identiteetti, jonka tunnistavat sekä mediatuotteen tekijät että kuluttajat. Toiseksi, genren identiteettiin liittyy tietty tarkoitus, muoto ja merkitys. Kolmanneksi, identiteetti on muodostunut pitkän ajan kuluessa ja siihen liittyy tunnistettavia konventioita. Tosin genrekin voi muuttua ajan myötä. Neljänneksi, tietty genre noudattaa odotettua kerronnan muotoa. (emt., 332.) Tässä tutkimuksessa ajankohtaisohjelman genre on kehys, jota vasten inserttien merkityksiä tarkastellaan. Kuten edellä on mainittu, ajankohtaisohjelma on osa uutisgenreä, joskin tyyliltään vapaampi. Musiikin voi katsoa olevan yksi osatekijä, joka on ollut muuttamassa genren konventioita. Ensimmäiset yritykset käyttää musiikkia ajankohtaisjournalismissa tyrmättiin ehkä juuri siksi, ettei niin tekijöiden kuin kuluttajienkaan mielestä musiikki kuulunut ajankohtaisohjelman genreen.

Genren eli lajityypin käsite on myös semioottisen analyysin työkalu. Laajimmassa merkityksessä semiotiikka koostuu signifiaktion eli merkityksen tutkimisesta ja siihen liittyvän viestinnän tarkastelusta. Genre sinällään voi signifioida, sillä se asettaa odotuksia kertomalla tulevan ohjelman sisällöstä ja saattaa aiheuttaa katsojan joko hakeutumaan varta vasten ohjelman pariin tai sulkemaan television. Genre on erityisesti rakenteellinen piirre, joka ohjelman tekijän on tiedostettava. Genre sisältää säännöt, joita noudattamalla jokin esitys luetaan lajityyppinsä edustajaksi. Lajityyppi kuuluu semioottisessa mielessä merkityksen muodostumisen sosiaaliselle eli viestinnän alueelle. (Tarasti 2010, 2.) Lajityyppejä tarvitaan varmistamaan viestin perillemeno, jonka kautta määritellään diskurssin uskottavuus. Lajit ovat kulttuurisesti kollektiivisia, eli suomalaisen katsojan voi olettaa tunnistavan suomalaisessa televisiossa esiintyvien ohjelmien lajityypit. (ema., 4–5.) Tarastin mukaan monet semiootikot rinnastavat lajin diskurssiin (ema., 7). Tarasti käyttää lajityypistä puhuessaan Roland Barthesin termiä *isotopia*. Lajin yhteydessä se tarkoittaa merkitystasoa, joka takaa sen lukemisen yhtenäisenä kokonaisuutena. Genren sopimukseen kuuluu, että tekstissä on oltava lajin isotopiaan viittaava piirre, indeksi, jotta se lunastaa paikkansa sen edustajana. Muutoin katsoja ei voi tunnistaa ohjelmaa kuuluvaksi tiettyyn genreen. (ema., 8–9). Lajin käsite on siis kuluttajalähtöinen: jokainen teksti tutkitaan lajityypin odotuksista käsin. Toisaalta jokainen teksti myös uudistaa edustamaansa lajityyppiä. (Tarasti 2010, 11.) Joskus jokin teksti voi synnyttää uuden lajin. Kun Beethovenin Eroica-sinfonia oli tullut kuuluisaksi, kaikkien Es-duurisävellajiin sävellettyjen sinfonioiden allegro-osat voitiin kuulla Eroican asettamassa tunnelmassa. Siitä syntyi lajityyppi ”Es-duuri sankarillisena sävellajina”. (Tarasti 2010, 12.)

Tässä tutkimuksessa ajankohtaisohjelman inserttejä tarkastellaan suhteessa lajityyppiin kahdesta eri näkökulmasta. Toisaalta genreodotuksen näkökulmasta, eli kuinka hyvin insertti vastaa ajankohtaisjournalismin perinteistä kaavaa. Toinen lähestymistapa on insertissä käytetyn musiikin genre ja se, mitä merkityksiä se tuo mukanaan inserttiin. Toisaalta musiikin kautta inserttiin voidaan tuoda viittauksia myös esimerkiksi elokuvan genreistä.

Myös efektiäännet voivat olla eri tavoin transtekstuaalisesti motivoituneita. Niin sanotuilla signaaliäänillä on yhteiskunnassa tietty merkitys. Signaaliääni on usein varoitus, jonka on tarkoitus herättää huomiota. Signaaliäännet taajuus on usein 1–2 kHz, koska kuulo on erityisen herkkä näille taajuuksille. Elokuvassa signaaliäännet ovat usein tärkeitä narratiivisia elementtejä, koska tällaista efektiä seuraa usein toiminta. Signaaliäännet herättävät huomiota myös siksi, että ne on tapana sijoittaa elokuvassa soundtrackin etualalle eli figure-tasolle. Signaalit edustavat paitsi äänilähdettään, myös siihen liittyvää toimintaa tai syytä. Sireenin ääni edustaa hälytysajoneuvon lisäksi esimerkiksi kaupungin kaaosta, vaaraa tai aggressiota. Yleisimmin signaaliäännet herättävät negatiivisia konnotaatioita. (Flueckiger 2009, 159.)

Efektiäännet ovat vahvasti stereotyyppisiä (Flueckiger 2009, 158). Flueckiger huomauttaa, että nykyään mediatutkimuksessa stereotypian termillä ei ole samanlaista negatiivista leimaa kuin ennen. Elokuvassa stereotypia tarkoittaa jonkun piirteen toistamista laajassa mittakaavassa, jotka toistuessaan tulevat tutuksi. Jonkin piirre on stereotyyppinen, kun yleisö on oppinut tulkitsemaan sen stereotypiaksi. (ema., 159–160.)

Symboliset ääniefektit muodostavat konnotaatioita. Elokuvissa näiden konnotaatioiden ymmärtäminen saattaa olla keskeistä elokuvan ymmärtämisen kannalta. Esimerkiksi kellojen ääni kantaa voimakkaita konnotaatioita. Symboliset äänet liittyvät usein uskonnollisiin, myyttisiin tai sosiaalisiin perinteisiin. Symboleilla itsessään ei välttämättä ole selvää merkitystä ja niiden tulkitseminen vaatii katsojalta aktiivista tulkintaa. Elokuvissa on tyypillistä, että symboliikka ilmenee kuvan ja äänen asymmetriana, eli vain jomman kumman kautta. Jos symboli kuullaan, sitä ei nähdä. Tämä ehkäisee symbolin yksinkertaista alistumista tarinankerronnalle. Symbolien tulkintaan vaikuttaa katsojan oma elämäkokemus, koulutus ja mielikuvitus. Elokuvassa symbolien tulee kuitenkin olla sen verran selkeitä, että myös eri kulttuureista tulevien on mahdollista ymmärtää ne. Mainstream-elokuvissa elokuva on mahdollista ymmärtää myös, jos symboliset äänet jäisivätkin ymmärtämättä. (Flueckiger 2009, 161–162.) Sama periaate toimii mielestäni myös

journalismissa: liian vaikeaselkoisia symboleja on hyvä välttää, ja journalistisen sanoman tulee olla ymmärrettävissä, vaikka äänen viittaus jäisi tajuamatta.

3.5.4 Taiteellinen motivaatio

Taiteellinen motivaatio ilmenee audiovisuaalisessa esityksessä luovina ja uudennlaisina ilmaisin muotoina (Bacon 2004, 61). Baconin mukaan (emt.) taiteellinen motivaatio on toissijainen motivaation keino, josta haetaan selitystä vasta siinä tapauksessa, ettei motivaatio ole kompositionaalisesti, realistisesti tai transtekstuaalisesti määriteltävissä. Elokuvan maailmassa taiteellinen motivaatio näkyy erityisesti avantgarde-elokuvissa, joissa haetaan totutusta poikkeavaa ilmaisua (emt., 61-62). Taiteellisessa motivaatiossa on kyse genrelle tyypillisten piirteiden rikkomisesta. Tarastin mukaan etenkin taiteen maailmassa tällainen *cross over* on paljon käytettyä (Tarasti 2010, 8–9).

Uutis- ja ajankohtaisohjelmissa genren asettamat tutut raamit luovat selkeyttä ja myös uskottavuutta sille, mitä insertissä halutaan sanoa. Taiteellisessa motivaatiossa kyse on nimenomaan genreodotuksen rikkomisesta, joten tämä motivaatiotyyppi ei lähtökohtaisesti sovi musiikin käytön perustaksi ajankohtaisinsertissä. Tässä tutkimuksessa olen tulkinnut musiikin käyttöä taiteellisesti motivoitukseksi herkästi: riittää, että musiikkia on käytetty Ajankohtaisessa kakkosessa yleensä esiintyvistä musiikin käytöstä poikkeavasti. Toisin sanoen olen luokitellut taiteellisesti motivoitukseksi musiikin käytöksi sellaisen, joka on erityisyydessään herättänyt huomiota. Vaikka Baconin mukaan taiteellinen motivaatio on viimeinen selitys elokuvan elementin motivaatiolle, analyysissani taiteellinen motivaatio ei poissulje muita motivaatiotyyppejä.

3.5.5 Emotionaalinen motivaatio

Emotionaalinen motivaatio ei kuulu venäläisten formalistien luokitteluun elokuvan osatekijöiden motivaatioista. Mielestäni on aiheellista lisätä emotionaalinen motivaatio tarkastelun alle, sillä kuten alaluvussa 3.6 todetaan, musiikkia ei oikeastaan voi erottaa emotionaalisista, vaan kaikki musiikki herättää tunteita (mm. Dahlhaus 1980, 26–27). Laajasti tulkittuna jokaisen musiikin voisi täten luokitella enemmän tai vähemmän emotionaaliseksi. Tässä tutkimuksessa määrittelen emotionaalisesti motivoitukseksi musiikin käytön, kun sen rooli on selkeästi tuoda inserttiin tietynlainen tunnetila. Pelkkä mollimusiikki ei välttämättä riitä musiikin käytön luokitteluksi

emotionaalisesti motivoituneiksi, vaan motivaatio syntyy kontekstissa insertin aiheeseen ja muihin diskursseihin.

Emotionaalinen motivaatio on oleellinen myös efektien ja äänimaiseman analysoinnissa, koska elokuvassakin äänimaisema on usein se, joka asettaa emotionaalisen kehyksen elokuvan tulkinnalle (Flueckiger 2009, 170). On syytä olettaa, että äänimaisema palvelee samaa tehtävää myös journalistisessa kontekstissa.

Emotionaalinen motivaatio saattaa syntyä erityisesti transtekstuaalisen motivaation ohella ja määritelmä meneekin osittain päällekkäin formalistisen elokuvateorian neljän eri motivaatiotyypin kanssa.

Emootio liittyy myös edellä esiteltyyn keskusteluun televisiojournalismin tarinallisuudesta tai viihteellisyydestä ja musiikin kyvystä vaikuttaa ja manipuloida.

3.5.6 Epäselvä motivaatio

Formalistinen elokuvateoria esittelee neljä motivaatiotyyppiä. Henry Bacon lisää listaan *satunnaisen motivaation* (2004, 63), joka pitää sisällään sattuman, vahingon ja suoranaiset mokat. Satunnainen motivaatio sisältää Baconin mukaan myös tekniset virheet, kuten lähetyshäiriöt, joiden vuoksi mediatuote ei ole sellainen kuin tekijät ovat tarkoittaneet. Tässä tutkimuksessa musiikin päätyminen sattumalta inserttiin ei mielestäni ollut automaattisesti satunnaista motivaatioita, vaan mahdollisesti hyvinkin voimakkaasti realistisesti motivoitua. Termi satunnainen motivaatio ei näin ollen tämän tutkimuksen yhteydessä tuntunut toimivalta, joten nimesin viimeisen motivaation tyypin *epäselväksi motivaatioksi*. Se pitää sisällään kaiken sen, mitä en pystynyt tutkimukseni muilla viidellä motivaatiotyypillä selittämään.

3.6 Musiikin merkitykset

Musiikin käytön analysoinnissa hyödyllisiä työkaluja ovat musiikkisemiotiikan ja musiikkianalyysin välineet. Tässä luvussa käsittelen musiikkisemiotiikkaa erityisesti Eero Tarastin teosten (1990, 1994 & 2010) pohjalta. Musiikin parametrien herättämistä mielikuvista on kirjoittanut esimerkiksi Theo van Leeuwen (1998 & 1999).

Musiikkisemiotiikan ensimmäiset tutkimukset tehtiin 1960-luvulla strukturalistisen koulukunnan ajatuksiin tukeutuen. Musiikin tutkimukseen sovellettiin lingvistisiä metodeja, sillä tuolloin kaikkien merkkijärjestelmien ajateltiin toimivan kuten kieli. (Tarasti 1994, 5.) Musiikin merkityksiä etsitään rinnastamalla kieli ja musiikki. Musiikin merkityksien tutkimisessa ongelmana on kuitenkin se, ettei sitä pysty pukemaan sanoiksi. (Määttänen 2005, 233.) Pentti Määttäsen (2005) mukaan musiikin subjektiivinen kokeminen hankaloittaa tutkimista, sillä jokainen tekee musiikista omanlaisensa tulkinnan. Toisaalta monet nimenomaan kieltä tutkivat semiootikot ovat lähestyneet tekstintutkimusta musiikin kautta. Määttänen viittaa Charles S. Peirceen, Ferdinand de Saussuren ohella merkittävään semiotiikan kehittäjään, verratessaan lauseita musiikin fraaseihin. Peirceen mukaan musiikin ainutlaatuinen piirre on se, että vaikka kuulemme musiikkia yksi sävel kerrallaan, mielemme ennakoi jo sävelkulun jatkoa. (emt., 242.) Tämä musiikin, tai oikeastaan kuulijan ominaisuus on tämän tutkimuksen kannalta oleellinen seikka etenkin musiikin fraaseista puhuttaessa.

Musiikissa semioottiset merkitykset ovat monimutkaisempia kuin kielessä. Musiikki koostuu äänistä ja sävelistä, jotka muodostavat aina merkityksensä vasta suhteessa musiikin ulkopuolisiin seikkoihin. (Tarasti 1990, 119.) Nuotit itsessään eivät ole kuin mustia palloja paperilla tai värähtelyä ilmassa. Tarastin (1994) mukaan musiikkisemiotiikan peruskysymyksiä on se, onko musiikista löydettävissä yleisiä piirteitä, jotka muodostavat saman diskurssin lähes joka kulttuurissa. Musiikissa tulkinta on moniportaista. Säveltäjällä voi olla mielessään selvä mielikuva siitä, miltä tietyn sävelyhdistelmän tulee kuulostaa. Ensimmäinen tulkinnan muutos (*translation*) tapahtuu, kun säveltäjä kirjoittaa ajatuksensa visuaaliseksi nuottikuvaksi. Seuraavan muutoksen musiikki kokee, kun muusikko soittaa nuotit musiikiksi. Instrumentin tai lauluäänen luontainen äänenväri ja nuottikuvan jättämät vapaudet voivat aiheuttaa sen, että samasta ideasta ja nuottikuvasta voidaan saada hyvin erilaisia tulkintoja. Musiikin tulkinnassa muutos tulee myös kuulijan mielessä. Tämä on semiotiikan, ja myös tämän tutkimuksen analyysin, kannalta mielenkiintoinen kohta: viestin lähettäjän täsmällisistä aikeista huolimatta kuuliija on se, joka muodostaa musiikista oman tulkintansa sisäisen kokemuksensa mukaan. Tarastin mukaan radikaaleinta tulkintaa tapahtuu siinä kohdassa, kun joku yrittää pukea musiikin sanoiksi. (emt., 4.)

Tutkijat lähestyvät musiikin merkityksellistämiskeinoja eri näkökulmista. Määttäsen (2005) mukaan joillekin (esim. Bernard Russell) musiikin symbolikieli on kuin kirjoitusta, ja musiikkia voi ikään

kuin koodata auki siinä missä kirjoitettua tekstiäkin. Yleistä on ajatella musiikkia ikuisena mysteerinä (esim. Bennett Reimer), jonka salaisuus ei ehkä koskaan täysin selviä. Ihmisellä ei siis ole, eikä ehkä koskaan tule olemaan tietämystä antamaan tyhjentäviä vastauksia siihen, mitä, miksi ja miten musiikki merkitsee. Musiikin merkitykset muodostuvat subjektiivisesti jokaisen kuulijan mielessä. Musiikista itsestään siis ei voi lukea merkityksiä. Nuotit eivät ole vielä mitään, mutta esitystilanne, kuulijan aiemmat kokemukset ja muut sosiaaliset ja yhteiskunnalliset seikat määrittävät musiikin merkityksen. (Määttänen 2005, 233–235.) Journalismin näkökulmasta musiikin subjektiivisessa kokemisessa piilee ongelma: toimittajalla on kuvaan ja tekstiin verrattuna vähemmän valtaa vaikuttaa siihen, millaisena musiikin kuljettama viesti päättyy vastaanottajalle.

Äänen semioottista analysointia helpottaa sen jakaminen kolmeen kerrokseen. Eri tutkijat nimeävät näitä kerroksia eri tavoin, mutta perusidea on kaikilla samankaltainen. Esimerkiksi van Leeuwenin (1999) esittelemässä Murray Chaferin jaottelussa ylin taso on *figure*, joka kaappaa mielenkiinnon, *ground* luo edelliselle kontekstin ja *field* on äänimaisema, jossa tarkastelu tapahtuu. Se, mihin kerrokseen kukin ääni kuuluu, riippuu kuuntelijan asemasta (emt., 15–17). Audiovisuaalisessa esityksessä oleellista on myös erottelu *hifi*- ja *lofi*-äänimaisemiin. Hifissä äänet erottuvat tarkasti toisistaan, kun lofissa äänet puuroutuvat. Lofi-äänimaisemaa voidaan käyttää paikoissa, joissa äänet voivat häiritä. Esimerkiksi hiljaisessa kirjastossa pienetkin äänet häiritsevät, mutta lofi-äänimaisemasta samat äänet eivät erotu häiritsevästi. (emt., 17.) Televisio-ohjelmissa lofi-äänimaisemaa voi käyttää hyväksi esimerkiksi kuvauspaikan häiritsevien äänten leikkauskohdassa muuttuvan äänimaiseman peittämiseksi. Etenkin diegeettisen akustisen aineiston suhteen toimittajan on tehtävä selvä valinta siitä, halutaanko ääniä häivyttää vai tuoda esiin. Tässä tutkimuksessa äänien eri tasot eivät ole varsinaisesti tutkimuskohteena, vaan työkaluina musiikin käytön motivaation analysoinnissa.

Tässä tutkimuksessa yksityiskohtaiselle musiikkianalyysille ei ole tilaa eikä tarvetta, mutta sen perusperiaatteet on hyödyllistä selventää analyysin taustaksi. Erkki Pekkinen (1988) määrittelee musiikkianalyysin selkeästi: musiikkianalyysi perustuu musiikin pohjalla olevan kieliopin selvittämiseen. Tehtävää vaikeuttaa se, ettei selkeää kielioppia ole. Musiikin voi kuitenkin ajatella muodostuvan erilaisista osasista, joiden välillä vallitsee suhde, joka ei ole sattumanvarainen vaan perustuu logiikkaan. (emt., 148–149.) Musiikkianalyysissä musiikkia tutkitaan sekä kuulokuvan että nuotin avulla. Jokaisen sävelen voi analysoida muun muassa suhteessa sävellajiin, ympärillä oleviin

tai samaan aikaan soiviin säveliin. Musiikkia analysoitaessa on huomioitava musiikin harmoninen, melodinen ja rytminen ulottuvuus. (emt., 158.)

Tutkijoita on kiinnostanut pitkään, miten ja miksi musiikki vaikuttaa ihmiseen. Barokin aikaan musiikkiteoreetikot kehittivät affektiopin, jonka mukaan musiikki vaikuttaa ihmisessä niin ruumiiseen, mieleen kuin sieluunkin. Affektioppi korostaa erityisesti musiikin kykyä herättää emootioita. (Dahlhaus 1980, 26–27.) Carl Dahlhaus tulkitsee 1800-luvun filosofin Artur Schopenhauerin metafysiikkaa toteamalla, että musiikki vaikuttaa välittömästi tahtoon, eli kuulijan tunteisiin, intohimoihin ja affekteihin (emt., 60). Musiikin vaikutuksen tutkiminen on monimutkaista, sillä musiikki syntyy ihmisen sisäisistä tunteista ja kun sitä kuunnellaan, se suodattuu jälleen toisen ihmisen tunteiden läpi (Tarasti 1990, 260). Carl Dahlhausin mukaan musiikin merkityksellisyyden avain on siinä, että musiikki muuttaa musiikin ulkopuolisia ominaisuuksia sen sisäisiksi ominaisuuksiksi (Dahlhaus 1980, 24). Määttäsen (2005) mukaan musiikki on kuin ajattelua: siinä käsitellään, ennakoidaan ja muistetaan emootioita. Musiikki ei sinällään ole iloista tai surullista, mutta tietynlainen musiikki saa kuulijan eläytymään ja ajattelemaan tiettyjä tunteita (emt., 242–243). Ei ole olemassa sääntöä, jonka mukaan esimerkiksi molliasteikon III-IV-III -sävelyhdistelmä³ tarkoittaisi aina tappion myöntämistä, tai että tappion myöntäminen ilmaistaisiin aina tuolla tietyllä sävelyhdistelmällä. Theo van Leeuwenin mukaan kyse on kokemuksellisesta merkityksellistymisestä (*experimental meaning potential*), kun tietty musiikillinen piirre tulkitaan yleisesti tietyllä tavalla. (1998, 94.) Carl Dahlhausin mukaan on kuitenkin selvää, ettei tunnevarityksestä vapaata musiikkia ole olemassa (1980, 74). Elokuvasäveltäjä ja filosofi Hanns Eisler (1948/1980, 135) on kiteyttänyt osuvasti saman ajatuksen: ”Kylmimmässäkään musiikissa ilmaistaan jotain, nimittäin kylmyyttä.”

Theo van Leeuwen (1998) esittää tutkimuksessaan musiikin erilaisten parametrien yleisiksi muodostuneita tulkintoja. Hyödynnän näitä tulkintoja myös tutkimuksen analyysissä, mutta on syytä korostaa, ettei jokaisen katsojan voi olettaa tulkitsevan näitä musiikin parametreja tämän yleistyksen mukaisesti. van Leeuwenin mukaan yleisesti ottaen nousevat melodiat koetaan aktiivisemmiksi ja dynaamisemmiksi kuin laskevat melodiat. Laskevat melodiat ovat luonteeltaan

³ Musiikissa roomalaisilla numeroilla ilmaistaan sitä, monesko sävel asteikon toonikasta eli perussävelestä on kyseessä.

rauhottavia ja passiivisia. Tämä johtuu siitä, että laulaessaan ihminen joutuu tekemään enemmän töitä sävelten noustessa kuin laskiessa. Melodia myötäilee vokaalimusiikissa usein myös sanoja. Monissa kansallisissa ja uskonnollisissa kappaleissa sanan ”nouse” kohdalla musiikkikin nousee. Etenkin renessanssin aikana oli yleistä, että musiikki nousi ja laski aina sen mukaan, mitä laulussa laulettiin. Suuria tunteita, kuten vihaa, yllättyneisyyttä tai mahtipontisuutta kuvataan usein melodialla, jossa on suuret intervallihyppyt. Pienet säveletäisyydet luovat tunnelman tylsyydestä, kurjuudesta tai tukahdutetuista tunteista. Pieniä intervaleja käytetään myös meditatiivisessa musiikissa. (emt., 103–106.)

Musiikkikappaleen ääniala, eli korkeimman ja matalimman sävelen välinen etäisyys, kertoo yksittäisen kappaleen emotioista, mutta myös aikakausien, kulttuurien ja yhteiskuntien emotionaalisista tyyleistä. Musiikin ääniala, kuten myös musiikin ja puheen intonaatio, vaihtelee esimerkiksi kansakunnittain. (van Leeuwen 1998, 106.) Myös äänen korkeudella on merkityksensä. Korkea ääni on usein voimakas, vaikuttava, määrätietoinen ja julkinen. Toisaalta korkeat äänet voivat edustaa myös pienuutta, sillä korkeat äänet tulevat pienistä soittimista, pienistä koneista ja pienistä eläimistä. Korkea ääni edustaa myös feminiinisyyttä, koska naisilla on korkeampi ääni kuin miehillä. Tulkintaa rajaa kuitenkin konteksti: korkea ääni voi merkitä toisaalta varoitusta, kuten sireenin ujellusta, tai pienen lapsen viatonta ääntä. Matalat äänet ovat uhkaavia, vaarallisia ja maskuliinisia. Oopperassakin sankari on usein tenori, joka on miesäänistä korkein, ja matalammalta laulava basso tai baritoni saa roiston osan. (emt., 108, 129). Maskuliinisuutta musiikissa edustaa myös sonaattimuodon melodia, jossa maskuliinisuudesta viestivät nousevien melodiodien lisäksi pisteelliset rytmit, suuri ääniala, erotteleva artikulaatio ja voimakas dynamiikka. Soittimista maskuliinisuutta edustavat vaskisoittimet. Feminiininen teema on luonteeltaan passiivinen, pehmeä ja hellä. Melodia on laskeva, ääniala pienempi, artikulaatio legato eli pehmeää ja yhdistelevää. Tyypillisiä ovat myös pidätykset, joissa musiikki pysähtyy hetkeksi sävelle tai soinnulle, jossa on jännite. Feministisen teeman instrumentit ovat ääneltään pehmeitä, kuten huilu tai oboe. (emt., 116–117.) Ihmisäänelle luontainen ääniala koetaan luonnollisena myös instrumenteilla soitettuna. Kun soitin tai muu äänilähde soittaa ihmisen äänialaan kuulumattomia ääniä, niihin tulee epäluonnollinen sävy. (emt., 109.) Länsimaisessa musiikissa yksinäinen ääni edustaa eristäytyneisyyttä ja yksinäisyyttä. Johtajuutta ilmaisee yksin laulava miesääni (tai maskuliininen instrumentti, kuten vaskisoitin), jota seuraa kansa, eli kuoro tai soitinryhmä. (emt., 72–73.)

Vakavuutta, virallisuutta ja myös ei-emotionaalisuutta edustavat myös vakaat ja jämäkät äänet (emt., 175).

van Leeuwenin (1998) mukaan intonaatio on osa musiikin artikulaatioita. Musiikkia voi artikuloida *staccato* tai *legato*. Staccato on luonteeltaan erotteleva ja tunnelmaltaan tilanteesta riippuen elävä, energinen, leikkisä, rohkea tai aggressiivinen. Legato on luonteeltaan yhdistävä ja se edustaa pehmeyttä, jatkuvuutta, aistillisuutta ja rentoutumista. (van Leeuwen 1998, 109–110.) Staccatoon liittyvät usein toisteiset sävelet. Musiikin toisteisuus vastaa taas sosiaalista toisteisuutta, kuten kävelemistä, kellon tikitystä, hyppimistä tai työtä. (emt., 113.) Intonaatiolla on tärkeä osa äänenväriin synnyssä. Äänenväriä kuvataan adjektiivein subjektiivisen kokemuksen pohjalta. Kireä äänenväri syntyy siitä olotilasta, kun ihminen on jännittynyt ja kireä. Kireän äänen merkitys on sama kuin sen fyysinen tunnetila, eli kireys. Samoin esimerkiksi karheen äänen merkitys on karheus. (emt., 128–130.) Efektejä tutkineen Barbara Flueckigerin mukaan ääniä on helpointa kuvata sanoin käyttämällä onomatopoeettisia ilmauksia, koska ne kertovat äänen laadusta ja sitä kautta tulkinnasta: ääni voi suhista, rohista tai vaikkapa vinkua. (Flueckiger 2009, 154.)

Musiikkia voi määritellä muun muassa sen rytmiiikan eli sävelten sointien keston mukaan. Theo van Leeuwenin (1998) mukaan yksi syy musiikin kulttuurirajat ylittävään tuttuuteen johtuu rytmistä. Musiikin rytmillä on yhteys sosiaaliseen rytmiin: länsimaissa ihmiset ovat tottuneet tarkkoihin aikatauluihin sekä metriseen aikaan, ja musiikkikin on metriseen aikaan sidottua, monorytmistä ja säännönmukaista. Polyrytmisen musiikki taas on tyypillistä alueilla, joilla ei noudateta kellontarkkaa päivärytmiä, kuten Afrikassa ja Etelä-Amerikassa. (emt., 57–58.) Musiikin moniäänisyys eli polyfonia viittaa myös yhteiskunnan moniäänisyyteen: kaikki sanovat oman asiansa, mutta sopivat yhteen. Theo van Leeuwenin (1999) mukaan musiikin pulssi on se, joka vie myös informaatioita eteenpäin. Insertin musiikin käytössä musiikin pulssi voi olla merkittävä insertin rytmin kannalta esimerkiksi juonen kuljettamisessa. Länsimaisessa musiikissa musiikin aikaa (*timing*) säädellään kahdella eri tavalla: Ensinnäkin, yleensä musiikin tempo pysyy samana koko kappaleen tai osan. Toisekseen, iskujen määrä per tahti, eli tahtilaji, on määritetty. Yleensä tahtilaji pysyy samana koko kappaleen tai osan ajan. Iskut, eli musiikin pulssin, tuntee, vaikkei joka iskulla olisikaan ääntä, eli myös niin sanotut hiljaiset pulssit ovat tärkeitä. Länsimaisessa musiikissa on yleensä kaksi (*alla breve*), kolme tai neljä iskua tahdissa. Alla breve -tahtiosoitus on liitetty aiemmin yhteistansseihin, kuten poloneesiin tai allemandeen, ja sillä on vieläkin yhteisöllisyyden

kaiku. 4/4-tahtiosoitus on puolestaan liitetty rivitansseihin ja marssiin, jotka edustavat yhteisön yhteistä voimaa ja organisoitumista. Kolmijakoinen rytmi on intiimi, erityisesti paritansseissa käytetty tahtilaji. (van Leeuwen 1999, 41, 47–48.)

Puheen tavoin musiikissa yksi fraasi esittää yhden ajatuksen. Van Leeuwen kutsuu fraasia myös termillä *breathing group*, sillä fraasin pituus (3–5 sekuntia, 9–25 puheen tavua, maksimissaan 7 musiikin tahtia) vastaa luonnollista hengitysrytmiä. Nuotit muodostavat ryhmiä, jotta ne ymmärretään kokonaisuutena. (van Leeuwen 1999, 41.) van Leeuwen (1998) esittelee myös musiikin fraasien päättämisen luomia myös mielikuvia: Fraasi voi päättyä joko avoimeen tai vahvaan kadenssiin, eli avoimeksi jäävään tai selkeään lopukkeeseen. Selkeä lopuke tarkoittaa länsimaisessa tonaalisessa, eli duuri- ja mollisävellajeihin perustuvassa, musiikissa melodian päättymistä asteikon vakaimmalle sävelelle, toonika- eli perussävelelle. Tällainen lopuke edustaa myös selkeästi jonkun päättymistä. Avoin loppu taas tarkoittaa melodian päättymistä johonkin muuhun kuin toonikasäveleen ja se luo mielikuvan odotettavissa olevasta jatkosta eli siitä, ettei lopullista päätöstä ole vielä tehty. Avoin lopuke voidaan tulkita joko negatiivisesti epäröintinä tai positiivisesti vapautena. Länsimaiselle musiikille tyypilliset tarkat säännöt sävelten intervallisuhteista, eli sävelten keskinäisestä etäisyydestä, viittaavat tarkoin organisoituun sosiaaliseen systeemiin, jossa muillakin elämänaloilla on tarkat säännöt. (emt., 98–99.) Musiikin fraasit vaikuttavat siis musiikin luomiin merkityksiin insertissä, ja sen vuoksi musiikin fraseerauksen huomioiminen on tärkeää. Vaikka van Leeuwen käsittelee musiikin fraasien lopukkeita tarkoittaen kappaleen säveltäjän avoimeksi tarkoitettua kadenssia, samat avoimeksi jätetyn lopukkeen merkitykset ilmenevät, jos musiikkia leikataan kesken fraasin. Musiikin leikkaamisessa inserttiin ei ole kyse vain leikkausteknisistä seikoista, vaan leikkauskohta vaikuttaa myös musiikin käytön tuomiin merkityksiin.

Musiikkianalyysin tekeminen vaatii tietoa musiikinteoriasta, mutta musiikki vaikuttaa jokaiseen kuulijaan. Jokainen, joka on altistunut länsimaiselle musiikille riittävästi kykenee kuulemaan esimerkiksi sen, muodostavatko peräkkäin tai samanaikaisesti soivat äänet konsonanssin vai dissonanssin, eli soivatko ne kauniisti yhteen vai ovatko riitasoinnussa (van Leeuwen 1998, 83). Musiikin tulkinta tulee ikään kuin selkärangasta myös heillä, jotka eivät musiikkia ole opiskelleet. Fonagyn ja Magdicksin mukaan (1972, sit. van Leeuwen 1998, 94) tämä perustuu siihen, että länsimainen musiikki esittää emotioita melodian, äänenvoimakkuuden vaihtelun, rytmin ja

intonaation osalta samalla tavalla kuin puheessa. 1800-luvulla elänyt säveltäjä ja musiikkikirjoittaja August Wilhelm Ambros kirjoitti vuonna 1856, että jokaisella on soivan kuvittelun lahja, *klangbildertalent* (Dahlhaus 1980, 82). Eli kuka tahansa, joitakin harvinaisista fysiologisista tiloista potevia lukuun ottamatta, kykenee kuuntelemaan musiikkia ja tulkitsemaan sitä.

Musiikkipsykologiasta kirjoittaneen Kai Karman (1986) mukaan musiikkikoulutus vaikuttaa musiikin vastaanottoon. Länsimaisen musiikin perussääntöihin perehtynyt kuulija havaitsee muita helpommin, mitkä musiikin piirteet ovat tuttuja ja mitkä outoja, ja mitkä musiikilliset motiivit tapaavat seurata toisiaan. Duuri–molli-tonaliteettiin korvansa totuttanut länsimainen ihminen odottaa automaattisesti musiikin dissonanssien eli riitasointujen purkautumista konsonanssiin. Toisaalta tottuminen saa harjaantumattomankin korvan odottamaan esimerkiksi populaarimusiikissa tyypillisesti käytetyn sointukierron I–IV–V–I päättymistä juuri ensimmäisen asteen (I) sointuun. Vaikka ei tietäisi nuoteista tai musiikin teoriasta, osaa odottaa V-asteen soinnun tai melodian johtosävelen (VII-sävel) purkautumista toonikaan. Karman mukaan merkittävät musiikin ja äänen havaitsemiseen vaikuttavat tekijät liittyvät kuulijan aiempiin kokemuksiin. Tuttu tai tutun kuuloinen musiikkikappale havaitaan eri tavalla kuin uusi musiikki. Häissä kuultu musiikki aiheuttaa erilaisen reaktion kuin hautajaisissa kuultu.

Toisaalta myös jokaisen ihmisen kokemusmaailma sanelee sen, kuinka yksittäinen ihminen kokee musiikin. (emt., 8.) Kuten konnotaatioiden yhteydessä jo mainittiin, tämä tekee musiikin käytöstä journalismissa haastavaa, sillä kaikkia katsojan saamia merkityksiä ei voi hallita eikä tietyistä musiikista voi päätellä a priori tiettyä luontaista merkitystä (Forman 2002, 193). Esimerkiksi itselleni tulee mieleen *Suvivirrestä* hautajaiset. Tämä johtuu siitä, että olen pienenä lapsena ollut sukulaislapsen hautajaisissa. Kun seuraavan kerran lapsuudessani kävin samalla paikkakunnalla, kävimme saman perheen toisen lapsen lakkiaisjuhlassa, jossa tavan mukaan laulettiin myös *Suvivirsi*. Pienen lapsen mielessä nämä kaksi tapahtumaa ovat yhdistyneet niin, että Suvivirren soidessa mieleeni tulee ensimmäisenä hautajaiset. Toki nykyään tiedostan Suvivirren herättämän mielikuvan virheellisyyden, mutta en voi estää sitä heräämästä. Formanin (2002) mukaan musiikin vaikutus linkittyy siis vahvasti kokemukseen ja tunteeseen, ja siksi sitä pidetään toimivana ilmaisukeinona myös monimutkaisten sosiaalisten ja yhteiskunnallisten ilmiöiden esille tuomisessa (emt., 192). Vaikka musiikin ja emootioiden voimakas yhteys on toisaalta riski, toisaalta juuri

musiikin kyky herättää tunteita voi olla joskus se, mitä vakavankin aiheen käsittely insertissä kaipaa.

Musiikkitieteilijä Lawrence Kramerin (2002) mukaan kieli on lähtökohta kaiken tarkasteluun, joten sitä kautta musiikillinen merkitys syntyy musiikin kokemisesta tietyssä kontekstissa. Musiikilla ei ole merkitystä ennen kuin sitä käytetään tekstin ja kuvien yhteydessä. Samalla kun musiikki saa merkityksensä kontekstista, myös se luo merkityksensä kontekstille. (Kramer 2002, 145–153.) Kramerin esittämä ajatus on tärkeä tämän tutkimuksen analyysissä. Vaikka analyysissä ei juurikaan esiinny visuaalisen tai verbaalisen diskurssin analyysia, musiikin, efektien ja äänimaiseman analysointi tapahtuu suhteessa insertin muihin elementteihin. Visuaalinen ja verbaalinen diskurssi vaikuttavat siis siihen, kuinka akustista diskurssia luetaan. Samalla akustinen diskurssi vaikuttaa muiden diskurssien ja koko insertin merkityksen muodostumiseen ja tulkitsemiseen.

Akustisen diskurssin suhteutumista muihin insertin elementteihin ja insertin kerrontaan voi tarkastella *parafrasoin*, *kontrapunktiin* ja *polarisaation* käsitteiden avulla (Bacon 2004, 236). Parafrasissa musiikki toimii tekstin suhteen myötäilevästi. Musiikki tukee sanomaa, muttei ehkä tuo siihen paljon lisää sisältöä. Kontrapunktissa insertin kuvallisen, verbaalisen ja akustisen tilan välillä on ristiriita, eli joku tiloista luo erilaista tunne- tai merkitystilaa kuin muut (emt., 235). Hanns Eislerin mukaan kontrapunkti on tehokkain tapa käyttää musiikkia elokuvassa (1936b/1980, 104). Kontrapunktinen musiikin käyttö tuo jännitettä kuvan ja äänen välille ja herättää sitä myötä myös katsojan huomiota (Pirilä & Kivi 2008, 91). Polarisoinnissa musiikki luo oman tunnelmaan tai kerrontaan liittyvän tilan, joka ei välity muiden elementtien kautta (Bacon 2004, 237). Polarisaatiossa musiikki voi tuoda inserttiin esimerkiksi konnotaation kautta viittauksia tai tietoa, joka ei muutoin tule ilmi. Polarisaatiossa musiikki voi olla myös rakentamassa tunnelmaa tai kehystä, jonka kautta koko insertti luetaan eri tavalla kuin ilman musiikkia tehtäisiin.

Tässä luvussa on esitelty monia näkökulmia ja työkaluja musiikin merkitysten tutkimiselle. Musiikin merkitykset ilmenevät monella tasolla ja niitä voi tutkia niin musiikkianalyysin hienojakoisella kuin kulttuurintutkimuksen laajalla perspektiivillä. On tärkeää ottaa huomioon, että musiikin merkitykset ulottuvat sävelten herättämistä mielikuvista yhteiskunnallisiin viittauksiin asti. Musiikki ei siis ole vain osiensa summa, vaan se voi luoda tekstistä irrallisia merkityksiä ja tunnetiloja (van Leeuwen 1998, 103). Myös ajankohtaisohjelmassa musiikin vaikutus perustuu

mielestäni merkittävästi musiikin sosiaaliin ja yhteiskunnallisiin merkityksiin. Musiikin ja yhteiskunnan suhteesta on kirjoittanut muun muassa elokuvasäveltäjä ja filosofi Hanns Eisler. Irrotan tarkoituksella jotkut Eislerin näkemykset spesifistä kontekstistaan. Radikaalina vasemmistolaisena hänen tekstinsä ovat paikoin lähes paatoksellista fasismin ja porvarillisuuden vastustamista. Näin 70 vuotta myöhemmin löydän silti hänen kirjoituksistaan toimivia näkökulmia musiikin yhteiskunnalliseen tehtävään liittyen. Yhdyn Eislerin ajatuksen siitä, että kaikki taide syntyy yhteiskunnasta ja myös palaa siihen (Eisler 1935/1980, 68). Musiikki voi siis olla sävelletty ottamaan yhteiskunnallisesti kantaa. Esimerkiksi kansanlaulut, kuten juoma-, leikki- ja työlaulut, ovat syntyneet edistääkseen yhteiskunnallisia tavoitteita (ema., 76). Alkuperäisestä tavoitteesta irrotettuina monet tiettyä tilannetta varten luodut laulut ja sävelmät voivat menettää tehonsa ja jopa muuttua alkuperäistä tarkoitustaan vastaan. Eislerin mukaan musiikki kuitenkin sallii sen yhteiskunnallisen merkityksen muuttumisen. Esimerkiksi Hitler käytti Beethovenin alun perin Napoleonille omistamaa *Eroica*-sinfoniaa Natsi-Saksan hengennostattajana. (Eisler 1936a/1980, 96.) Juuri yhteiskunnalliset merkitykset tekevät musiikin käytöstä journalismissa tärkeän kysymyksen. Ne voivat tuoda inserttiin joko tahattomasti tai tarkoituksella aivan uuden metatason. Musiikin käytössä on tärkeää huomioida, ettei musiikki voi olla yhteiskunnasta irrallinen tekijä.

4 TUTKIMUSAINEISTO JA ANALYYSIN KULKU

4.1 Aineiston kuvailu

Tutkimusaineistossani on kevään 2010 Ajankohtaisen kakkosen insertit. Inserttejä on yhteensä 75 kappaletta ja ne on esitetty 14 ohjelman aikana. Ajankohtainen kakkonen esitetään tiistaisin Yle TV2-kanavalla. Ohjelman taustasta on kerrottu tarkemmin luvussa 2. Kevät 2010 oli ohjelman kannalta rikkonainen muun muassa talviolympialaisten vuoksi ja ohjelman esityksissä oli kuukaudenkin taukoja. Myös ohjelman pituus ja sitä myötä inserttien määrä per ohjelma vaihtelivat.

Aineistoni insertit vaihtelevat niin pituudeltaan kuin tyyliltään. Ajankohtaisessa kakkosessa on myös vakiintuneita juttutyyppejä, kuten yleensä huumorisävytteinen noin 1–3 minuuttia pitkät Vikkelä, Hyvä veli ja Huutomerkki. Muutoin aineiston insertit ovat kestoltaan noin neljästä minuutista yli kymmeneen minuuttiin.

Analyysiä varten tallensin aineistoni tallentavalle digiboksille, josta siirsin ohjelmat tietokoneelle. Aineiston tallentaminen ei sujunut ongelmitta, joten sain kaksi puuttunutta ohjelmaa pyynnöstä Yleisradiolta.

4.2 Analyysin kulku

Tutkimuksen pääpaino on kvalitatiivisessa analyysissä, mutta sen tueksi olen tehnyt myös karkeaa kvantitatiivista jaottelua. Tutkimus on aineistolähtöistä, sillä etenkin laadullisessa tutkimusotteessa lähemmän tarkastelun kohteeksi päätyneet asiat nousivat esiin aineistoon tutustumalla. Jo ennen aineistoon perehtymistä minulla oli ajatuksia siitä, mitkä asiat inserttien musiikin käytössä olisivat hyviä analysoitavaksi. Laadullisessa analyysissä esiin nostettavat musiikin käyttöön vaikuttavat seikat määrittyivät aineiston ja luvussa 3 esitellyn teoreettisen pohdinnan perusteella.

4.2.1 Kvantitatiivinen analyysi

Vaikka tämän tutkimuksen analyysissä laadullinen tutkimusote on erityisen tärkeä, jaottelen aineistoa myös määrällisesti. Koska aiheesta ei ole aiempaa tutkimusta, kvantitatiivinen analyysi on mielestäni tärkeää, jotta laadulliset havainnot voidaan asettaa oikeisiin mittasuhteisiin. Vaikka

puolen vuoden insertit ovat suppeahko kokonaisuus määrälliseen analyysiin, antaa analyysini osviittaa ilmiön laajuudesta.

Määrällistä tarkastelua varten olen kerännyt havaintomatriisiin (Liite 1) seuraavat tiedot jokaisesta insertistä: insertin lähetyspäivä, insertin nimi, insertin toimittaja, insertin teema, insertin kesto, musiikin käyttö (kyllä/ei), efektien tai äänimaiseman käyttö (kyllä/ei), musiikin motivaatiotyyppi sekä efektien tai äänimaiseman motivaatiotyyppi. Insertin nimi ja insertin toimittajan nimi on haettu internetistä Ylen internetsivujen juttuarkistosta.

Kvantitatiivisen analyysin tärkein osa on musiikin käyttöä sisältävien inserttien määrän selvittäminen tutkimusaineistosta. Lasken erikseen myös efektien tai äänimaiseman käyttöä sisältävien efektien osuuden aineistosta. Määrälliseen tarkasteluun kuuluu myös toimittajakohtainen musiikin käytön tarkastelu. Insertin teemakohtaisessa tarkastelussa lasken erikseen, kuinka suuressa osassa käytetään musiikkia ja efektejä. Luokittelun teemat ovat: 1) puoluepolitiikka, 2) talous ja työmarkkinat, 3) sosiaali- ja turvavaltio, 4) kulttuuri ja viihde, 5) koulutus, 6) yhteiskunnan kehittäminen, arvot ja normit, 7) onnettomuudet, katastrofit ja sota, 8) ulkomaat, 9) uskonto ja elämäntutkimus, 10) maahanmuutto, 11) henkilöjuttu, 12) urheilu ja liikunta, 13) luonto ja 14) muu.

Esitän tutkimuksen kvalitatiivisen analyysin lomassa diagrammeja myös musiikin diegeettisyydestä ja musiikin käytön eri motivaatiotyypeistä, mutta erityisesti niiden yhteydessä kvantitatiivista analyysia tulee pitää hyvin viitteellisenä. Vaikka kyse on kvantitatiivisesta tarkastelusta, sen pohjalla on kvalitatiivisia valintoja.

Kvalitatiivisessa tarkastelussa olen tarkastellut efektejä ja äänimaisemaa yhdessä. Tilaa säästääkseni olen nimennyt kuvioissa tämän luokan vain efekteiksi, mutta se sisältää siis myös äänimaiseman käytön.

4.2.2 Kvalitatiivinen analyysi

Laadullisessa analyysissä keskityn määrittämään musiikin ja efektien käytön motivaation insertissä. Käsittelen edellä esiteltyt motivaatiotyypit yksittäin aineistosta nostetuilla esimerkeillä. Analyysiluvun

rakenteellisena pohjana ovat motivaatiotyypit, joten monet metodiluvussa esiteltyt termit ja näkökulmat tulevat käsitellyksi usean motivaatiotyypin kohdalla. Selkeyden vuoksi analyysiosiossa olevat esimerkit inserteistä on kirjoitettu kursivilla.

Vaikka luokittelen inserttien musiikin käyttöä tiettyihin motivaatiotyyppihin, on syytä korostaa, että monet analyysissä tekemäni luokittelut ovat hyvin subjektiivisia. Erityisesti transtekstuaalisen motivaation kohdalla analyysissä tekemäni konnotatiiviset tulkinnat ovat voimakkaasti riippuvaisia omasta kokemusmaailmastani: joku toinen katsoja ei ehkä olisi nähnyt samaa transtekstuaalista viittausta kuin minä, ja toisaalta itseltäni on saattanut jäädä huomaamatta jokin yleisestikin tunnettu viittaus toiseen mediatekstiin. Myös oma tulkintani saattoi muuttua: Olen katsonut aineiston musiikkia ja efektejä sisältävät insertit useampaan kertaan, suurimman osan 5–10 kertaa. Tulkintani on saattanut muuttua hyvinkin paljon ensireaktiosta viimeisimpään tulkintaan. Analyysissä olen pyrkinyt tuomaan esiin, mikäli tulkintaani on muuttunut merkittävästi oletettavasti juuri usean katselukerran vuoksi. Monet tulkinnat muutokset ovat johtuneet siitä, että ensimmäisen katselukerran jälkeen olen tietoisesti keskittynyt musiikkiin ja kuullut siitä uusia asioita. Osa inserteistä on vaatinut usean katsomiskerran ymmärtääkseni, mikä musiikin käytössä jäi ensikatselun jälkeen häiritsemään tai ymmärtämättä.

Analyysi ei siis tarjoa ainoaa oikeaa totuutta ja tulkintaa aineiston inserttien musiikin käytöstä. Analyysin tarkoitus on avata näkemään niitä erilaisia tapoja, joilla musiikin käyttöä on mahdollista tulkita. Inserttien analysoijana en vertaudu keskivertokatsojaan. Normaalisti Ajankohtainen kakkonen katsotaan kerralla alusta loppuun, eikä inserttejä tavallisesti katsota useaan kertaan, saati kelata tiettyä muutaman minuutin kohtaa katsottavaksi yhä uudestaan.

Kvalitatiivista analyysia varten olen tehnyt havaintomatriisin jokaisesta aineiston insertistä. Inserttien katsoessani olen merkinnyt matriisiin havaintojani akustisesta, visuaalisesta ja verbaalisesta diskurssista aikajanalla. Kvalitatiivisen tutkimuksen aineistoksi 72 inserttiä on suuri määrä, minkä vuoksi olen pitänyt matriisin tiedot yksinkertaisina: Olen kirjoittanut auki matriiseihin ainoastaan musiikin käytön kannalta merkittävät kohdat. Päämielenkiintoni kohdistuu akustiseen diskurssiin, josta olen kerännyt erillisiin sarakkeisiin tiedot musiikista sekä efekteistä ja muusta äänimaisemasta. Lisäksi olen kirjoittanut matriisiin huomioita äänen yhteydestä visuaaliseen ja verbaaliseen diskurssiin. Olen myös kuvaillut musiikkia sanallisesti esimerkiksi kirjoittamalla

matriisiin musiikkikappaleen tai artistin nimen, jos olen sen tunnistanut. Muutoin olen kuvaillut musiikkia kirjoittamalla ylös esimerkiksi musiikissa kuultavia instrumentteja, musiikkia kuvaavia musiikkitermejä ja musiikin herättämiä mielikuvia.

Olen kirjoittanut ylös huomioita myös visuaalisesta ja verbaalisesta diskurssista, mikäli se on ollut oleellista musiikin käytön kannalta. Paikoin diskurssien välisen yhteispelin esiin tuomiseksi on ollut tarpeen kirjata ylös sanatarkasti haastateltavan puhetta tai merkitä ylös myös kuvakoot ja leikkaukset. Kovin hienojakoinen kaikkien kolmen diskurssin ylös kirjaaminen ei koko aineiston mittakaavassa ollut tässä tutkimuksessa mielekästä. Televisio- ja elokuvatutkimuksessa käytetään usein ajan mittaamiseen frameja, mutta päädyin käyttämään sekunteja, koska sekunnin tarkkuus oli tässä analyysissä pääosin riittävä ja framen tarkkuudella kirjaaminen olisi ollut työläämpää. Mikäli esimerkiksi musiikin ja kuvan synkroniassa on alle sekunnin eroavaisuuksia, olen selventänyt eron sanallisesti havaintomatriisissa. Aina en tunnistanut insertissä soivaa kappaletta. Mikäli kappaleen tietäminen tuntui analyysin kannalta oleelliselta, selvitin sen internetipalvelussa www.midomi.com, joka tunnistaa ja nimeää kappaleen tietokoneen mikrofoniin hyräillyn melodian perusteella.

Aineistosta kerättyä tietoa kertyi havaintomatriiseihin satojen sivujen verran, eikä niiden kaikkien liittäminen tämän tutkimusraportin yhteyteen ole mahdollista. Liitteessä 2 on kaksi sivua insertin *Haitin yksinäiset lapset* (26.1.2010) havaintomatriisista esimerkkinä kvalitatiivisen analyysin pohjaksi inserteistä keräämistäni tiedoista. Analyysiluvussa käsittelen musiikin käyttöä motivaatiotyypeittäin, jolloin yksittäisestä insertistä tehtyjä havaintoja voi esiintyä useassa kohdassa. Seuraava esimerkki havainnollistaa analyysia kokonaisen insertin tarkastelun näkökulmasta.

4.3 Esimerkkianalyysi

Valitsin analyysini esimerkki-insertiksi Haitin maanjäristyksien jälkeen tehdyn insertin *Haitin yksinäiset lapset* (26.1.2010). Analysoin erityisen tarkkaan tämän insertin, koska siinä musiikin käyttö on monella eri tavalla motivoitunutta ja musiikin rooli on erityisen vahva. Lisäksi insertistä on mielestäni havaittavissa, että musiikin ja äänimaiseman käyttöä on tarkkaan suunniteltu.

Musiikki luo yhdessä kuvan kanssa insertille tunnelmaa ja rakennetta. Musiikin lisäksi insertti hyödyntää äänimaisemaa sekä tunnelman luomisessa että efektiääninä. Tässä insertissä musiikkia ja kuvaa yhdistämällä on rakennettu selkeä draaman kaari: musiikki on osoittamassa insertille alkua, keskikohtaa ja loppua. Musiikin käytössä nousevat selkeästi esiin kompositionaalinen ja emotionaalinen motivaatio. Efektien ja äänimaiseman käytöstä on havaittavissa kompositionaalista, realistista, transtekstuaalista ja emotionaalista motivaatiota. Musiikin tulkinnassa olen käyttänyt apuna edellä esiteltyjä Theo van Leeuwenin (1998) musiikin parametrien yleisesti tunnettuja tulkintoja.

Insertti on lähtökohdiltaan haastava: Kuvamateriaalina on ainoastaan kansainvälisten uutistoimistojen kuvaa. Haastateltavasta, Unicefin tiedottajasta Tamar Hahnista, on käytettävissä vain yksi still-kuva. Haastattelu on tehty puhelimitse.

Insertti alkaa matalalta soitetulla, hitaalla jousimelodialla. Hidas pulssi, mollisävellaji sekä matala ja kapea ääniala viestivät kaikki surumielisyydestä ja myös synkkyyydestä. Hitaus, melodian pienet säveletäisyydet ja etenkin melodian kolmannen sävelen (pieni terssi) odottava jännite ennen melodian palaamista toonikaan korostavat surullisuutta. Musiikin herättävät tuntemukset tekevät musiikin käytöstä emotionaalisesti motivoitua. Alun yleiskuva osoittaa katsojalle tapahtumapaikan: tummaihoisia ihmisiä kulkee auringossa. Seuraavassa kuvassa kadulla oleva pieni poika on ensin kokonaan piilossa peiton alla. Samaan aikaan, kun hän nostaa peittoa ja viimein näyttää kasvonsa, musiikissa sävelet vaihtuvat. Pojan liikkeet mukailevat musiikin rytmiä, akustinen ja visuaalinen diskurssi toimivat synkroniassa. 20 sekunnin intron aikana jousimelodian teema toistuu. Kuvissa näkyy itkeviä lapsia ja loukkaantuneita ihmisiä. Rytmiä saadaan käyttämällä still-kuvia, joista viimeinen lähtee yllättäen liikkeelle. Intron musiikki on kahdella tavalla kompositionaalisesti motivoitua: se toimii koko insertin tasolla alkusoittona ja toisaalta kuljettaa juonta nivoutuen sujuvasti yhteen kuvituksen kanssa.

Intron jälkeen jousimelodia loppuu, ehkä auton torven ääneen, josta kuuluu kahden pienen terssin päästä toisistaan olevan sävelen vuorottelua, yhteensä viisi ääntä. Torven ääni on insertissä pysäyttävä leikkauskohta, kompositionaalinen efekti, joka myös merkitsee selkeästi intron päättymisen. Levoton, nopea ja hifi äänimerkki herättää huomiota. Torven äänen aikana nähty yleiskuva kadulta vaihtuu erikoislähikuvaan itkevästä lapsesta. Muuta ei kuulu, kuin lapsen itku ja

huuto. Taustalla alkaa soida kellopelillä soitettu hiljainen ja rauhallinen melodia, joka on sykkeeltään sama kuin alun jousimelodia, mutta liikkuvampi rytmiltään. Liikkuvampi rytmi viestii siitä, että insertissä siirrytään eteenpäin. Musiikki jää taustalle, kun haastateltava Tamar Hahn alkaa puhua. Samalla näytetään hänestä otettua still-kuvaa, jota zoomataan puolikuvasta puolilähikuvaksi. Kun musiikki ei soi, itku ja aikuisten huudot nousevat esille. Tässä insertissä ambient-ääni ei ole hälyä, josta pitäisi päästä eroon, vaan tärkeä osa insertin tunnelmaa. Äänimaisema kuuluu puheen ja musiikin taustalla lähes koko insertissä. Äänimaisema ei kuulu musiikin taustalla musiikin voimakkaimmissa kohdissa. Äänimaisema on muutoin joko field- tai ground-tasolla asettaen taustan insertille tai puheelle. Äänimaisema luo ground-tasolla kontekstia esimerkiksi silloin, kun puhutaan lasten kärsimyksestä ja kuullaan lasten valitusta, vaikkakin lofina. Puheen taukojen aikana häly nousee field-tasolta figure-tasolle, ja yksittäiset äänet nousevat välillä hifiksi, jolloin ne toimivat voimakkaasti emotionaalisina mutta myös kompositionaalisina elementteinä. Musiikki väistyy välillä, jotta katsoja keskittyisi kuuntelemaan Haitin ääniä. Äänimaiseman käyttö on samaan aikaan realistisesti, emotionaalisesti ja transtekstuaalisesti motivoitua. Realistinen motivaatio ilmenee äänien diegeettisyyden kautta. Itku ja huudot ovat aitoja ääniä paikan päältä, mikä kertoo meille Suomessa television ääressä istuville katsojille, mikä on Haitin todellisuus katastrofin jälkeen. Äänien diegeettisyys ja sitä kautta toden näköisyys luovat perustan myös emotionaaliselle motivaatiolle. Äänet luovat katsojalle emotionaalisen kontekstin, jonka valossa inserttiä seurataan. Luokittelin samoin perustein äänet myös intertekstuaalisesti motivoituneeksi, koska itku äänenä herättää voimakkaita mielleyhtymiä kärsimyksestä, kuolemasta ja hädästä.

Kun kuvassa näkyy kuvia sängyissään apaattisina tai itkevinä makaavista haitilaislapsista, samaan aikaan musiikin ja myös kuvituksen tempo kiihtyy: Kuvissa leikkaukset tihenevät, tunnelma on hätäisempi. Musiikissa rumpukomppi tulee mukaan. Jouset soittavat korkeammalta, kovempaa, rytmikin on aiempaa nopeampi ja jämäkempi. Jämäkkyys ja terävyys kertovat, että jotain on tehtävä. Alkua suuremman äänenvoimakkuuden ja äänenkorkeuden voi tulkita insertin aiheen mukaan hätähuudon voimistumiseksi. Musiikki esittää vaatimuksen haitilaisten puolesta.

Insertin loppupuolella musiikki loppuu välillä puheen ajaksi, mutta alkaa taas päättyäkseen kohta kuin seinään. Lopussa nähdään sama lapsi kuin alussa, mutta nyt kuva on käännetty toisin päin. Poika siis katsoo ensin suoraan kameraan, ja menee peiton alle piiloon. Samalla hetkellä, kun peitto peittää lapsen kasvot, musiikki loppuu. Musiikin voimistuminen lopussa luo kiihtyneen olotilan ja

sen loppuminen voimakkaassa kohdassa subdominanttitehoon jättää katsojan tunteidensa valtaan. Koska musiikki ei lopu toonikateholle, jäljelle jää mielikuva siitä, että jotain jää kesken. Lopetus ei anna katsojalle lupaa unohtaa Haitin lasten tilannetta heti insertin päätyttyä, mikä tukee haastateltavan Hahnin insertissä sanomaa kommenttia, että Haitia ei pidä unohtaa heti maanjäristyksen akuutin vaiheen jälkeen.

Insertin musiikin käyttö on mielestäni monella tapaa oivaltavaa. Ensikatsomisen jälkeen en edes huomannut, että haastateltavasta oli käytössä vain yksi still-kuva. En myöskään kiinnittänyt huomiota puhelinhaastattelun äänenlaatuun. Kun katsoin insertin ensimmäistä kertaa, musiikki ja äänimaisema tuntuivat luontevilta osilta inserttiä. Tarkkaan synkronisesti leikatut kuvitus ja musiikki tukivat toinen toisiaan, eli toimivat parafrasissa. Toisaalta raja sen suhteen on häilyvä, onko insertin musiikki liiankin alleviivaavaa. Tämä tunne korostui kuitenkin vasta, kun aloin katsoa inserttiä niin sanotusti suurennuslasin kanssa. Ensikatsomisen jälkeen tätä tunnetta ei ollut, vaikka analyysin jälkeen on helppo havaita insertin hyödyntävän niin musiikissa kuin kuvituksessa monia stereotyyppisiä elementtejä. Insertin kuvissa käytetään paljon lähikuvia ja jopa erikoislähikuvia itkevistä lapsista. Televisioilmaisussa normaali kameran etäisyys on puolikuvasta lähikuvaan (Fiske 1987, 7), joten jo erikoislähikuvan käyttäminen korostaa kuvissa näkyvää hätää. Erikoislähikuvan intiimi merkitys tulee myös siitä, että sosiaalisissa koodeissa ihmisen yksityisalueeksi katsotaan 60 senttimetrin etäisyys. (emt.)

Lähes jokaisessa otoksessa lapsi katsoo alussa suoraan kameraan ja kääntää katseensa sivuun, tai katsoo ensin sivuun ja tuijottaa lopussa suoraan kameraan. Pitkä tuijotus erikoislähikuvassa tekee katsojalle olon, että lapsi katsoo ruudun läpi, suoraan itseen. Kuva ylittää yksityisalueen rajan. Tämä ehkä on tarkoituskin. Tosin laihat, yksinäiset afrikkalaislapset karpäset kasvoissaan ovat hyvin itsestään selviä kuvia. Veijo Hietalan (2007) mukaan lasten hädän näyttäminen ei voi olla herättämättä voimakkaita tunteita, vaan mitä luultavimmin katsoja menee ”pala kurkussa etsiskelemään Punaisen Ristin avustustilin numeroa”. Uutispuhe vetoaa katsojan järkeen, kun taas insertit perustuvat ”tunteiden semiotiikkaan”. Hietalan mukaan visuaalisessa kielessä etenkin ihmisten esittäminen lähikuvassa korostaa ihmisen tunteita. (emt., 23–24.) Insertin toisissa kuvissa yleensä valkoihoiset Unicef-paitaiset aikuiset pitävät näitä kärsiviä lapsia sylissään, ja lapset hymyilevät. Lasten hymy merkitsee onnellisuutta siitä, kun länsimaiset aikuiset auttavat. Tämä insertti olisi sopinut vaikka Unicefin omaksi mainosmateriaaliksi. Vaikka tietty klisee aiheen

käsittelyssä menee enemmän visuaalisen kuin akustisen diskurssin piikkiin, musiikin ja äänimaiseman käyttö tukivat ja voimistivat kuvien viestiä.

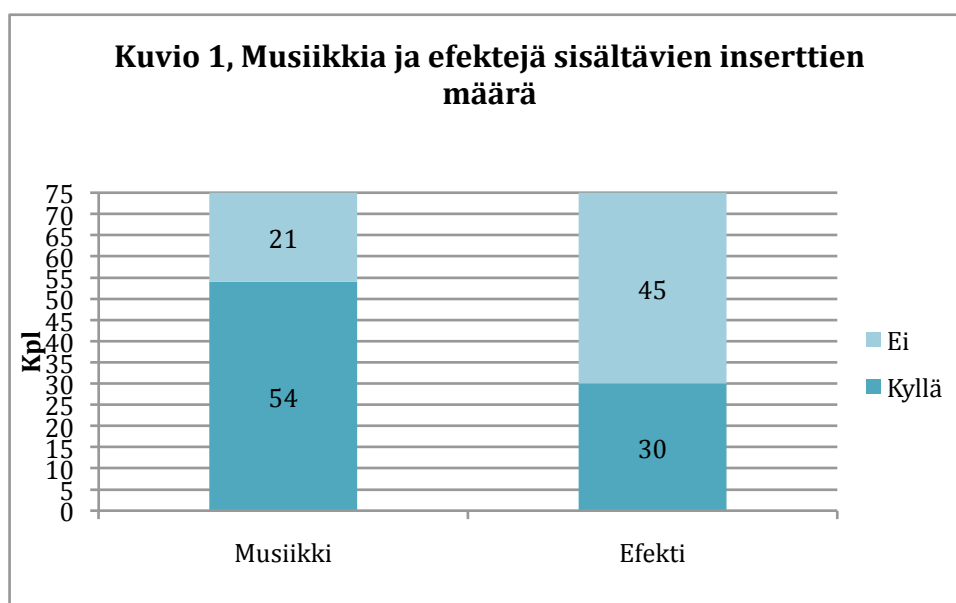
En tunnistanut insertissä sointua musiikkia, vaikka tiesin kuulleen sen joskus aiemminkin. Selvitin kappaleen nimen internetpalvelusta. Selvisi, että kappale on Clint Mansellin sävellys Summer Overture, joka on kuuluisin sovitus Mansellin sävellyksestä *Lux Aeterna*. Tämä kappale soi erilaisina muunnelmina elokuvassa *Unelmien sielunmessu*. (2000). Elokuva kertoo erilaisista riippuvuuksista kärsivien ihmisten tarinaa ja on tunnelmaltaan surullinen ja ahdistava. Minulle ei syntynyt inserttiä katsoessani konnotaatioita tästä elokuvasta, mutta on huomioitava, että tällainen konnotaatio on mahdollinen. Tällöin musiikin inserttiin tuoma ahdistava ja surumielinen tunnelma korostuu entisestään. Kyseinen musiikkikappale on paljon käytetty mediassa, erityisesti elokuvien trailereissa. Tällöin musiikki on jo irtautunut alkuperäisestä yhteydestään enemmän itsenäiseksi teokseksi, jolloin yhteys elokuvaan ei ole enää niin ilmeinen.

5 ANALYYSI

5.1 Kvantitatiivinen tarkastelu

5.1.1 Musiikkia ja efektejä sisältävien inserttien määrä

Journalistisen musiikin käytön analyysin alkuun on syytä esittää määrällinen kartoitus ilmiön laajuudesta.



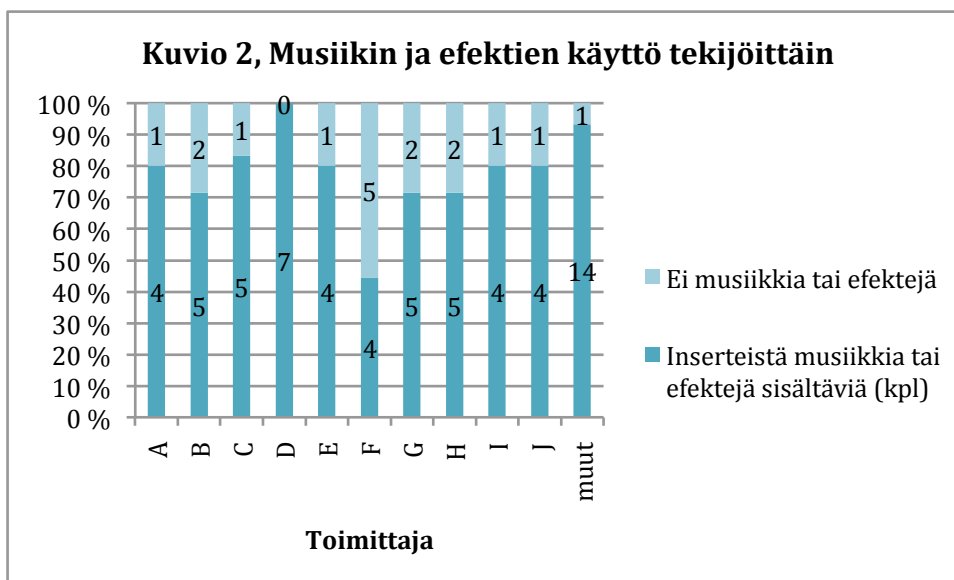
Kuvio 1 osoittaa, kuinka monessa aineiston insertissä käytettiin musiikkia ja kuinka monessa käytettiin efektejä tai äänimaisemaa. Aineiston 75 insertissä musiikkia oli käytetty 54:ssä (72%). Musiikkia ei ollut lainkaan 21 insertissä (28%). Vaikka puolen vuoden aineistoni on määrällisesti suppea, tulos antaa suuntaa siitä, että musiikilla on merkittävä osa Ajankohtaisen kakkosen journalismissa. En ole erotellut musiikin määrää ajallisesti, vaan musiikin käytöksi riitti yhtä lailla muutaman sekunnin uutistunnari tai useiden kymmenien sekuntien välisoitot tai taustamusiikki.

Efektejä tai äänimaisemaa käytettiin aineiston 75 insertissä 30:ssa, eli musiikin käyttö oli efektien käyttöä yleisempää. Effektien määrittely ei ollut yksinkertaista. Efekteiksi olen laskenut ei-diegeettiset efektiäänet, mutta myös merkittävän roolin saaneen diegeettisen äänimaailman. Diegeettisten äänien kohdalla oli toisinaan vaikeaa tehdä päätös siitä, ovatko ne efektejä tai riittävän

merkittävää äänimaisemaa vai eivät. Tein valinnan sillä perusteella, oliko ääni mielestäni riittävästi hifi-ääntä tai figure-tai ground-tasolla, ja koinko sillä olevan selvästi jonkin motivaation insertissä.

5.1.2 Musiikin ja efektien käytön määrä tekijöittäin

Tutkimusaiheeseen liittyvien taustahaastattelujen perusteella olin saanut käsityksen, että käytännön toimitustyössä musiikin käytöstä vastaa pääasiassa inserttiä tekevä toimittaja. Tässä tutkimuksessa tarkastelen toimittajakohtaisia eroja musiikin ja efektien käytössä laskemalla, kuinka monessa insertissä yksittäinen toimittaja on käyttänyt musiikkia tai efektejä.



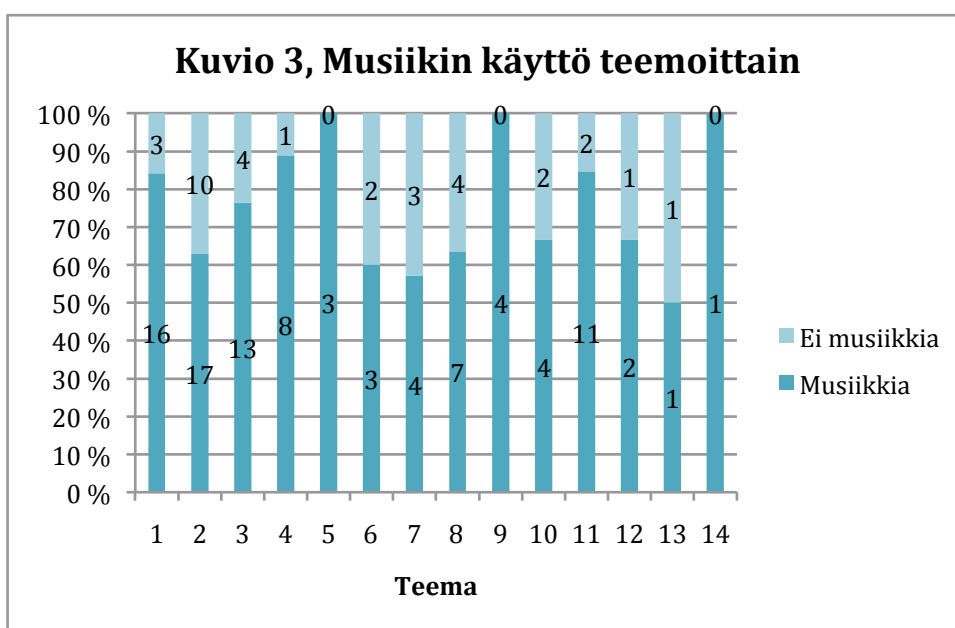
Kuvioon 2 on merkittynä toimittajakohtaisesti, kuinka suuressa osassa tekemisissään inserteissä kukin on käyttänyt musiikkia tai efektejä. Kirjaimet A-J kuvastavat yksittäisiä toimittajia, joista kukin on tehnyt kevätkaudella 2010 vähintään 5 inserttiä. Osassa inserteissä on merkittynä useampi kuin yksi tekijä, jolloin olen laskenut saman insertin useamman toimittajan kohdalle. Kuvion kohta muut sisältää yhteen koottuna tiedot toimittajista, joiden tekemiä inserttejä on aineistossa korkeintaan 4 kappaletta. Kohdassa muut inserttejä on yhteensä 15 kappaletta, kirjaimilla A-J merkittyjen yksittäisten toimittajien tekemien inserttien määrä vaihteli 5:stä 9:ään.

Tässä tarkastelussa musiikin ja efektien käyttö on yhdistetty, koska vertailun on tarkoitus osoittaa sitä, kuinka toimittajat hyödyntävät akustista diskurssia. Lähes kaikissa efektien tai äänimaiseman käyttöä sisältävissä inserteissä oli käytetty myös musiikkia.

Otos on pieni, eikä määrällinen tarkastelu tuo esiin suuria eroja toimittajien välillä. Lähes kaikki toimittajat ovat käyttäneet musiikkia tai efektejä 70%–80%:ssa inserttejään. Tästä eroavat toimittajat D ja F, joista D oli käyttänyt musiikkia tai efektejä jokaisessa seitsemästä insertistään, ja F neljässä insertissä yhdeksästä.

5.1.3 Musiikin ja efektien käyttö teemoittain

Tarkastelin määrällisessä analyysissä insertin teeman yhteyttä musiikin ja efektien käyttöön. Kuvio 3 osoittaa insertin teeman mukaan jäsenneltynä musiikkia sisältävien inserttien osuutta aineiston inserteistä. Tässä tutkimuksessa esitän yleisiä huomioita musiikin sekä efektien ja äänimaiseman käyttöä sisältävien inserttien määrästä. Esitän laadullisen analyysin pohjalta suuntaa antavia huomioita tiettyyn teeman liittyvän akustisen diskurssin käytön syistä. En kuitenkaan kokonaisanalyysin laajuuden vuoksi määrittele yksityiskohtaisesti esimerkiksi musiikin motivaatiota tai diegeettisyyden osuutta tietyn teeman käsittelyssä. Kuviossa 4 näkyy efektien ja äänimaiseman käytön teemoittainen jäsentely aineiston inserteissä.



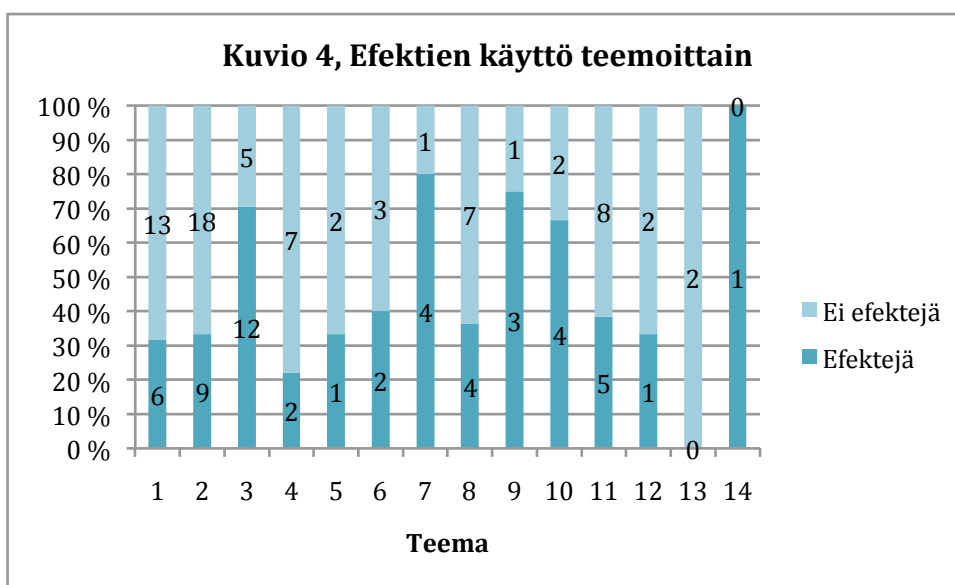
Yleisin teema oli puoluepolitiikka (1), jota käsiteltiin kaikkiaan 19 insertissä. Musiikkia politiikka-aiheisista inserteissä oli käytetty 16 insertissä. Myös 27 talous- ja työelämäaiheisesta (2) insertistä 17 sisälsi musiikin käyttöä. Musiikin voi siis sanoa olevan merkittävä elementti myös ns. vakavien aiheiden käsittelyssä. Sosiaali- ja turvavaltiota (3) käsittelevissä inserteissä musiikkia käytettiin 13 insertistä kaikkiaan 17:stä. Kuten luvun 5.2.5 esimerkeistä voidaan havaita, yhteiskunnan erilaisiin tukirakenteisiin ja terveydenhuoltoon liittyvissä inserteissä musiikin käyttö oli emotionaalisesti motivoitunutta.

Kulttuuri ja viihde (4) käsiteltiin inserteissä usein musiikin säestyksellä. Tämän kategorian inserteissä oli mukana useita inserttejä, joissa haastateltavana oli muusikko tai aiheena musiikkiesitys. Musiikkia kuultiin 8 insertissä, ja vain yhdessä ei ollut musiikkia lainkaan. Musiikki tuntui kulttuuriaiheissa lähes itsestään selvältä, koska musiikki liittyi tiiviisti teemaan. Insertissä, jossa musiikkia ei kuultu, aiheena oli kulttuuripolitiikka (*Riittävätkö rahat Turun kulttuuripääkaupunkihankkeelle?* 20.4.2010). Kaikissa kolmessa koulutusaiheisessa (5) insertissä musiikkia käytettiin. Teemaan yhteiskunnan kehittäminen, arvot ja normit (6) lukeutui 5 inserttiä, joista 3:ssa käytettiin musiikkia. Onnettomuudet, katastrofit ja sota -luokka (7) sisälsi erityisesti ulkomaisia aiheita terrorismista maanjäristykseen. Tässä aihepiirissä musiikkia käytettiin 4:ssä insertistä 5:stä. Vakavien aiheiden tunnelmaa korostettiin emotionaalisesti motivoituneella musiikilla (ks. tarkemmin luku 5.2.5). Vaikka tässä luokassa inserttejä on määrällisesti vähän, mielestäni musiikin käytön yhteys aiheeseen tuntuu erityisen selkeältä, koska motivaatio on helppo havaita.

Ulkomaita (8) käsittelevistä inserteistä 8 inserttiä 9:stä sisälsi musiikin käyttöä. Tämä liittyy mielestäni musiikin transtekstuaaliseen rooliin tuoda katsojalle tietoa vieraasta maasta ja kulttuurista. (ks. tarkemmin luku 5.2.3.) Uskontoa ja elämänkatsomusta (9) käsitteleviä inserttejä oli aineistossa 4, joista jokaisessa oli käytetty musiikkia. Näistä inserteistä ei löydy yhteistä aihepiiristä johtuvaa tekijää musiikin käytölle. Esimerkiksi kunniamurhaa (12.1.2010) ja kirkon piirissä esiintyvä pedofiliaa (25.5.2010) käsittelevissä inserteissä musiikin käyttö tuki enemminkin aiheen vakavuutta kuin uskonnollisuutta. Maahanmuuttoa (10) käsitteleviä inserttejä oli aineistossa 6,

joista 4 sisälsi musiikin käyttöä. Musiikkia sisältävissä inserteissä kolmessa musiikki liittyi maahanmuuttajan lähtömaahan ja toi siten tietoa toisesta kulttuurista.

Henkilöjuttuja (11) aineistossa oli kaikkiaan 13 kappaletta, joista 11 sisälsi musiikin käyttöä. Mukana on inserttejä, joissa haastateltava itse siintyy (ks. luku 2.5.2). Musiikkia kuultiin myös poliitikkojen henkilökuvissa, joissa musiikki tuki tai loi insertin antamaa käsitystä päähenkilöstä tai tämän toimista (ks. luku 2.5.3). Urheiluun ja liikuntaan (12) liittyviä inserttejä oli yhteensä 3 kappaletta, joista 2:ssa kuului musiikkia. Luontoaiheisia (13) inserttejä oli kaksi, joista toisessa käytettiin musiikkia.



Efektien ja äänimaiseman käyttöä sisältäviä inserttejä oli jokaisella aihealueella vähemmän kuin musiikkia sisältäviä inserttejä. Puoluepolitiikka (1) sekä talous ja työmarkkinat (2) insertin aiheina yhdistyivät efektien käytössä pääosin kompositionaaliseen motivaatioon (ks. luku 5.2.1). Sosiaali- ja turvavaltiota (3) käsittelevissä inserteissä efektien ja äänimaiseman käyttöä oli 12 insertissä, kun musiikkia käytettiin 13 insertissä. Efektien ja äänimaiseman käytön huomattavasti muita teemoja määrä selittyy mielestäni sillä, että erityisesti sosiaalivaltiota koskeissa inserteissä haettiin emotionaalista ja realistista motivaatiota käyttämällä insertin luonnollista äänimaisemaa tai

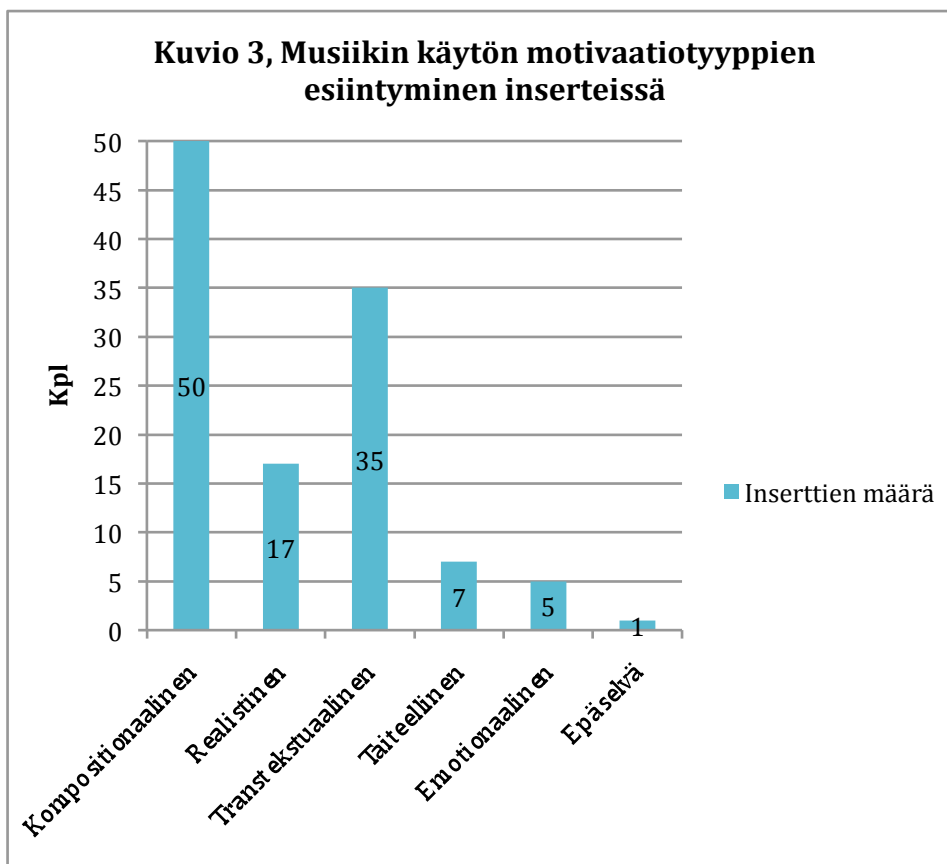
emotionaalisia efektiäänä (ks. luvut 5.2.2 ja 5.2.5). Sama koskee teemaa onnettomuudet, katastrofit ja sota (7), joista 4 inserttiä 5:stä sisälsi efektien tai äänimaiseman käyttöä.

Insertin teemalla on yhteys insertin akustiseen diskurssiin. Erityisesti kulttuuriin, sosiaalivaltion, ulkomaihin, katastrofeihin ja joltain tiettyä henkilöä käsitteleviin insertteihin yhdistettiin johdonmukaisesti musiikkia, efektejä tai äänimaisemaa.

5.1.4 Motivaatiotyyppien määrällinen esiintyminen aineistossa

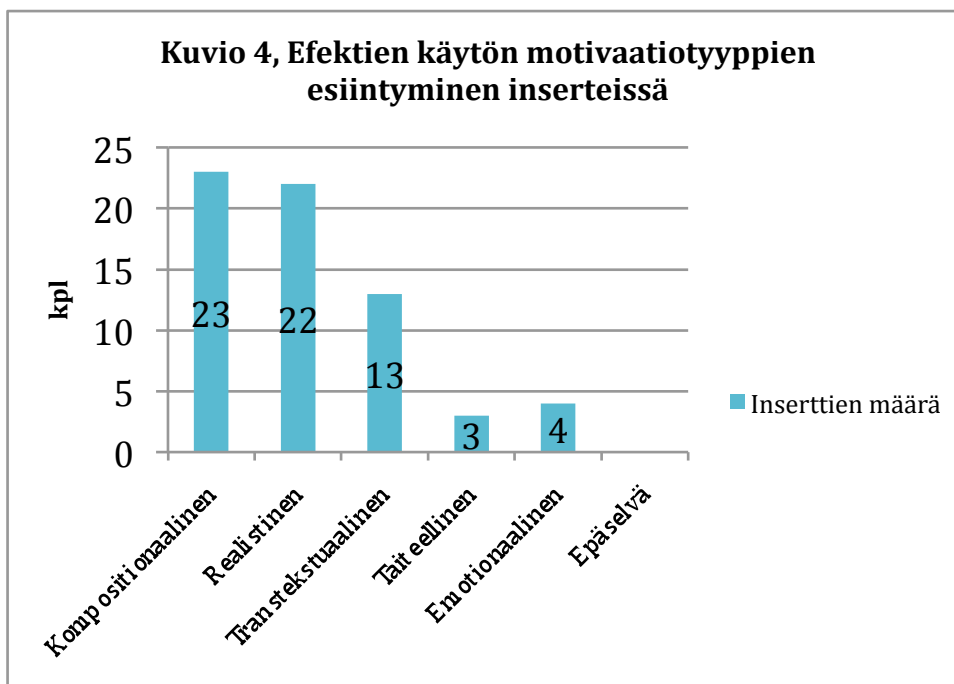
Analyysin pääosassa on tarkastella sitä, mikä motivoi musiikinkäytön insertissä. Jokaisesta aineiston insertistä on kuvattuna havaintomatriisiin musiikin motivaatioon liittyvät motivaatiotyypit, eli kompositionaalinen, realistinen, transtekstuaalinen, taiteellinen, emotionaalinen tai epäselvä. Motivaatiotyyppien jaottelu osoittautui odotettua hankalammaksi. Joskus samaa inserttiä katsoessani tulkitsin musiikkia tai efektejä eri tavoin kuin aiemmin. Kuten jo edellä on mainittu, motivaatiotyypit esiintyvät usein päällekkäin, eikä aina ole syytäkään erotella tiettyä piirrettä vain yhden motivaatiotyypin merkiksi. Silti jouduin toisinaan kamppailemaan sen kanssa, onko esimerkiksi musiikkikappaleen valinta tai leikkaus riittävän poikkeuksellinen ollakseen taiteellisesti motivoitunutta, tai riittävän tunteita herättävää ollakseen emotionaalisesti motivoitunutta musiikin käyttöä.

Epävarmuustekijöistä huolimatta kuvio 3 osoittaa selkeitä eroavaisuuksia eri motivaatiotyyppien välillä, joten määrällisen kartoituksen voi katsoa olevan vähintäänkin suuntaa antava. Korostan sitä, että samassa insertissä saattoi olla useita motivaatiotyyppiejä joko niin, että sama kohta oli usealla eri tavalla motivoitunutta, tai insertissä oli eri kohdissa eri tavoin motivoitunutta musiikin tai efektien käyttöä.



Musiikin käytössä motivaatiotyypeistä selkeästi yleisin oli kompositionaalinen motivaatio. Jopa 50 insertissä musiikin käytön motivaatio oli kompositionaalinen, kun kaikkiaan 54 insertissä oli käytetty musiikkia. Myös transtekstuaalista motivaatiota esiintyi yli puolessa musiikkia sisältäneistä inserteistä. Realistisesti motivoitunutta musiikin käyttöä oli 17 insertissä. Taiteellinen ja emotionaalinen motivaatio olivat selvästi vähiten käytettyjä, sillä niitä esiintyi kumpaakin alle kymmenessä insertissä. Tosin näiden kahden motivaatiotyyppin määrittelemisen oli huomattavasti hankalampaa kuin esimerkiksi kompositionaalisen motivaation. Yritin sijoittaa jokaisen musiikkia tai efektejä sisältävän kohdan jonkun motivaatiotyyppin piiriin. Lopulta epäselvän musiikin käytön luokkaan jäi musiikin käyttöä vain yhdestä insertistä.

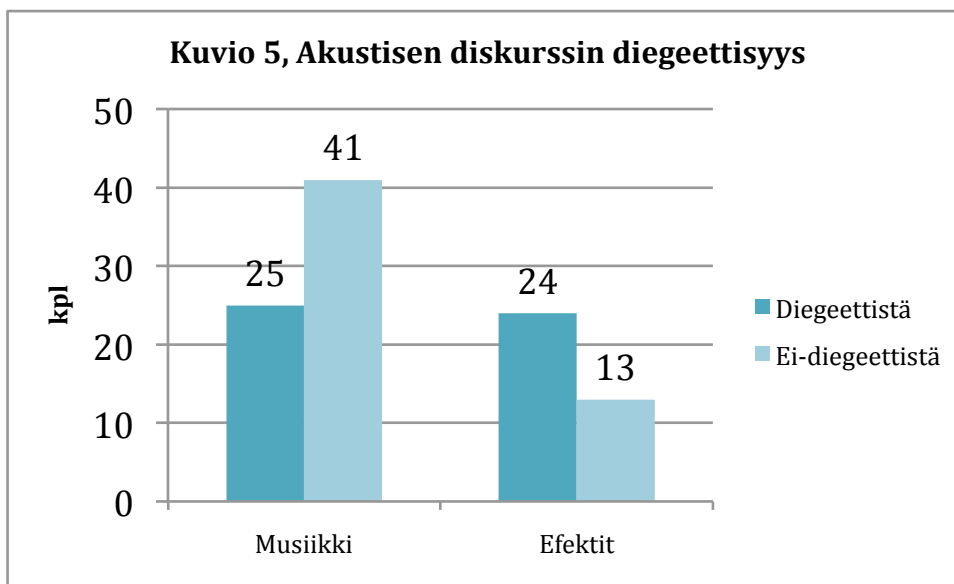
Kuviossa 4 näkyy motivaatiotyyppien yleisyys efektien ja äänimaiseman käytön osalta.



Kompositionaalinen motivaatio ylsi myös efektien ja äänimaiseman käytössä yleisimmäksi motivaatiotyyppiksi. 30:stä efektejä sisältäneestä insertistä jopa 23:ssa efektien tai äänimaiseman käytön motivaatio oli kompositionaalinen. Myös realistisen motivaation määrä oli merkittävä, 21 inserttiä. Transtekstuaalisen motivaation käyttö näkyi 12 insertin efektien ja äänimaiseman käytössä. Taiteellisen ja emotionaalisen motivaation määrä jäivät myös efektien osalta vähäiseksi: taiteellista motivaatiota löytyi kolmessa ja emotionaalista neljässä insertissä. Epäselvän äänimaiseman tai efektien käytön luokkaan ei jäänyt yhtään inserttiä.

5.1.5 Diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden määrä akusitsessa diskurssissa

Diegeettisyys on erityisesti realistisen motivaation kannalta oleellinen käsite. Äänen diegeettisyydellä ja ei-diegeettisyydellä oli tutkimuksessa merkitystä myös muiden motivaatiotyyppien analysoinnissa: musiikin diegeettisyys saattoi vaikuttaa esimerkiksi siihen, koinko yksittäisen välisoiton luontevana kompositionaalisena musiikin käyttönä.



Kuten kuviosta 5 voi huomata, ei-diegeettisen musiikin käyttö oli aineistossa merkittävästi yleisempää kuin diegeettisen. Samassa insertissä saattoi olla sekä diegeettistä että ei-diegeettistä musiikin ja efektien käyttöä. Efektit sisältävät myös inserttiin sisältävän äänimaiseman, joka lähes poikkeuksetta on diegeettistä, tai se on vaikea osoittaa ei-diegeettiseksi. Koska jonkinlainen äänimaisema sisältyy kaikkiin insertteihin, efektiksi määritellyn äänimaiseman käytön kriteerinä analyysissa oli se, että äänimaisemalla on korostunut rooli esimerkiksi sillä perusteella, että se on nostettu figure-tasolle.

5.2 Kvalitatiivinen tarkastelu: Akustisen diskurssin motivaatio

5.2.1 Kompositionaalinen motivaatio

Kompositionaalinen motivaatio tarjosi niin teorian kuin aineiston valossa motivaatiotyypeistä monipuolisimman lähestymistavan akustisen diskurssin tarkasteluun. Myös määrällisen analyysin perusteella voidaan sanoa, että musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö Ajankohtaisen kakkosen inserteissä palvelee erityisen paljon insertin rakennetta: lähes kaikissa inserteissä, joissa oli musiikkia, sen käyttö oli kompositionaalisesti motivoitua.

Kompositionaalisesti motivoitun musiikin ja efektien käytön erilaisiksi tehtäviksi aineistosta nousivat juonen kuljettaminen sekä rakenteen ja rytmin tuominen. Nämä roolit voidaan toteuttaa eri tavoin. Kompositionaalisen motivaation kannalta erityisen tärkeää on myös akustisen ja visuaalisen

diskurssin yhteys sekä synkronia. Musiikin kompositionaalisesti motivoidun käytön suurimmat ongelmat journalistisen viestin kokonaismerkityksen kannalta liittyivät aineistossa mielestäni musiikin fraaseihin. Seuraavassa esittelen esimerkkejä kompositionaalisesta motivaatiosta aineiston inserttien musiikin käytössä.

Juonen kuljettaminen ja rakenteen tuominen eli rytmin luominen olivat aineistossa merkittävä tapa käyttää musiikkia kompositionaalisesti. Yleisesti käytetty keino tuoda rakennetta inserttiin musiikin avulla on käyttää sitä osoittamaan insertissä selvä alku, keskikohta ja loppu, mikä tukee luvussa 2.6 esiteltyä Aristoteleen ajatusta draaman kaaresta (suom. 1998; 27–29, 63). Selkeimmillään musiikin rytmittävä rooli insertissä näkyi aineistossa siten, että musiikkia käytettiin *alkusoittona, välisoittona ja loppusoittona*. Selkeintä musiikin kompositionaalista käyttöä on käyttää osia musiikkikappaleesta edellä mainitun esimerkin tapaan. Aineiston inserteissä vastaavaan tapaan käytettyjen musiikkipätkien pituus vaihteli muutamasta sekunnista yli minuutin kestoisiin melodioihin. Aineistossa löytyi kolme toimivaa tapaa toteuttaa musiikin käyttö välisoittona: 1. Musiikin annetaan soida taustamusiikkina ground- tai field-tasolla puheen aikana, ja puheen taukoina musiikin äänenvoimakkuus kasvaa ja musiikki soi figure-tasolla. 2. Musiikki soi välisoittona figure-tasolla. Musiikin äänenvoimakkuus voimistuu hiljalleen hiljaisuudesta puheen lopussa ja samoin musiikki hiljenee puheen taustalle hienovaraisesti välisoiton lopussa. Musiikki soi vain hetken puheen alun ja lopun kanssa päällekkäin. 3. Musiikki soi välisoittona vain figure-tasolla eikä lainkaan puheen kanssa päällekkäin. Musiikin alku ja loppu ovat selkeät.

Musiikkia käytettiin selkeästi alku-, väli- ja loppusoittona esimerkiksi insertissä *Vihreää valoa ydinvoimalle* (30.3.2010):

Insertin alussa soi musiikki ensin yksin muutaman sekunnin ajan jääden sen jälkeen toimittajan spiikin taustalle. Myöhemmin insertissä musiikkia kuullaan kahdessa kohdassa vastaavalla tavalla välikkeenä, aluksi yksin ja sen jälkeen spiikin taustalle vaimentuen. Insertin lopussa musiikki soi yksin loppusoittona. Samassa insertissä myös efekteillä on huomattava rooli rakenteen luomisessa: Insertissä haastatellaan asiantuntijoita, joilla on eriäviä mielipiteitä ydinvoimasta. Mielipiteen mukaan kuvassa näkyy aina myös liikennevalo, joka kuvastaa haastateltavan ydinvoimakantaa. Ennen ydinvoiman kannattajan haastattelua kuvassa on vihreä, ennen vastustajan kommenttia punainen ja ehkä-kannalla olevien kommenttia edeltää keltainen liikennevalo. Aina, kun kuvassa on liikennevalo, kuuluvat efektinä A2-

padat⁴. Tämä kuvan ja efektin yhdistelmä muodostaa selkeän välikkeen, joka erottaa haastateltavat toisistaan. Välikkeet auttavat katsojaa luomalla selkeyttä ja rytmiä inserttiin, jolla on kesto yli 8 minuuttia. A2-padoista tulee insertin kuluessa liikennevalojen johtoaihe, eli katsoja oppii yhdistämään efektin ja kuvituksen toisiinsa, mikä helpottaa insertin seuraamista. Musiikin ja erityisesti liikennevaloihin liittyvän efektiäänä tehtävä on erottaa insertin eri osiot toisistaan. Tässä insertissä kompositionaalinen motivaatio on selkeä: sama logiikka päti niin musiikin kuin efektien käytössä alusta loppuun.

Mikäli musiikin tehtävä on tuoda inserttiin rakennetta, mielestäni edellä kuvattu tapa käyttää musiikkia niin insertin alussa, lopussa kuin keskellä on selkein. Kestoltaan lyhyt insertti ei välttämättä kaipaa alkusoiton lisäksi kuin loppusoiton, mutta etenkin pitkissä inserteissä välisoitot toivat rakenteeseen selkeyttä. Aina alku- ja loppusoittoa ei kuultu, vaan rakennetta luotiin pelkillä välisoitoilla. Erityisesti insertin alussa esiintyvä musiikin tai efektien käyttö kuitenkin asettaa odotuksen niiden käytölle jatkossa: etenkin ei-diegeettinen alkusoitto antaa oletuksen musiikin kuulemisesta jatkossakin, kun taas ilman musiikkia alkaneen insertin keskellä soiva musiikki saattaa yllättää.

Esimerkiksi insertissä *Venäjä pelasti Pikku-Robertin ja nöyryytti Suomea* (23.3.2010) yksittäinen välisoitto tuntui irralliselta:

Insertti käsittelee Venäjän ja Suomen välejä jopa poliittisella tasolla kiristänyttä suomalais-venäläisen pariskunnan lapsen huostaanottotapausta. Lähes 11-minuuttisen insertin puolivälin jälkeen tulee välike, jossa soi ei-diegeettisenä kitaralla soitettuna kappaleen Ystävän laulu. Musiikki soi 9 sekuntia yksin ja jatkuu vielä 13 sekuntia spiikin alla. Välisoiton aikana kuvassa kulkee kohta haastateltava venäläinen virkamies huoneen poikki kohti ikkunaa. Musiikki ja kuvitus toimivat insertissä välikkeenä, mutta koska musiikkia ei ole aiemmin insertissä kuultu, se jopa yllättää. Musiikki jää mielestäni hieman irralliseksi elementiksi, vaikka venäläisen Vladimir Vysotskin säveltämällä kappaleella on selvästi transtekstuaalinen yhteys käsiteltävään aiheeseen venäläisyytensä perusteella. Ehkä kappalevalinnalla on jopa haluttu ottaa kantaa: ”Mistä tunnet sä ystävän” on tiukka kysymys insertin aihe huomioon ottaen. Onko kuvassa musiikin soidessa näkyvä venäläinen virkamies ystävä? Tutun kappaleen sanat tulevat mieleen, vaikkei niitä tässä kuullakaan. Musiikin käyttäminen ainoastaan tässä kohdassa saa musiikin viittaamaan vain tähän haastateltavaan. Ehkä

⁴ A2-padoilla tarkoitan tässä tutkimuksessa Ajankohtaisen kakkosen alkutunnuksessakin kuuluvaa MIDI-efektiääntä.

se on tarkoituskin? Siitä huolimatta näin pitkässä insertissä musiikki ei olisi tuntunut näin irralliselta, mikäli musiikkia olisi käytetty insertin rakenteessa muutoinkin hyväksi. Koska musiikki on ei-diegeettistä, sen käyttö yksittäisenä välisoittona herättää erityisesti huomiota. Koska musiikin käyttö on kompositionaalisesti epäloogista, yritän löytää sille motivaation jostain muualta. Musiikilla on tässä kohdassa kompositionaalinenkin rooli, mutta varsinainen motivaatio on ennemminkin transtekstuaalinen kappaleen sanoituksista kumpuaviin viittauksiin perustuen. Huomattavaa on, että yllätyksellinen musiikin käyttö aiheuttaa katsojassa lisätyötä, joka keskittää tarpeettomasti huomion insertin aiheesta musiikkiin.

Aineiston perusteella yksittäisen diegeettisen musiikkipätkän esiintyminen insertissä on yleisesti ottaen kompositionaalisesti motivoitumpaa kuin ei-diegeettisen, koska diegeettisyys liittää musiikin usein osaksi insertin juonta. Myös ei-diegeettisen musiikin käyttäminen yksittäisessä kohdassa voi olla perusteltua esimerkiksi juonen kuljetuksella, mutta musiikki ilman selkeää yhteyttä insertin aiheeseen kesken insertin tuntuu mielestäni irralliselta. Vaikka motivaatio musiikin käytölle olisikin löydettävissä jonkun muun motivaation piiristä, epäloogisuus tai epämääräisyys toisen motivaation suhteen hämmentää katsojaa suotta.

Diegeettisyys vaikutti yksittäisen välisoiton kompositionaaliseen motivaatioon insertissä *Perussuomalaiset valtuustossa – häiriköintiä vai demokratiaa?* (19.1.2010):

Insertti käsittelee perussuomalaisten käyttäytymistä valtuustoissa. Kun puhe on Kaustisista ja kansanmusiikkifestivaaliin liittyvistä talousongelmista, nähdään kuvituskuvaa festivaaleilta. Kuvitus ja siihen liittyvä musiikki ennakoivat puhetta festivaalin talousongelmista. Musiikin käyttö lyhyenä välisoittona insertissä, jossa musiikkia ei muualla kuulla ei häiritse, koska musiikin käyttö on muilla tavoin motivoitua, myös kompositionaalisesti: Musiikki kuljettaa juonta antamalla lisätietoa käsiteltävästä aiheesta eli kansanmusiikkifestivaalista. Musiikki alkaa ennen toimittajan spiikkiä ja jatkuu lofina field-tasolla spiikin taustalla, jolloin se ennakoii toimittajan puheen aihetta.

Kun musiikkia käytetään alku-, väli- ja loppusoittona, sen tehtävä on ennen kaikkea insertin rytmityksessä. Kun musiikki soi pitkiä aikoja tai jopa koko insertin ajan taustamusiikkina, musiikilla on usein myös juonen kuljettamiseen liittyviä tehtäviä. Erityisen selkeästi musiikin käyttö tässä roolissa toimi *Vikkelä*-inserteissä, kuten insertissä *Pakkanen* (2.2.2010):

Lyhyissä, pakinanomaisissa Vikkelä-inserteissä juoni perustuu usein musiikille. Ilman musiikkia insertissä jäisi jotain oleellista sanomatta tai ne olisivat kömpelösti seurattavia. Tässä Vikkelä-insertissä musiikkina käytetään Papu ja pojat -yhtyeen

laulua "Helle". Tosin laulusta jätetään pois säkeistöt, joissa lauletaan helteestä ja kuullaan vaan pakkasesta kertovat osiot. Musiikki soi koko insertin ajan ja sillä on myös juonen kuljetuksen kannalta merkittävä rooli. Musiikin käytön motivaatiossa kompositionaalisuus ja transtekstuaalisuus ovat erottamattomat. Insertistä poikkeuksellisen tekee se, ettei verbaalista diskurssia käytetä lähes ollenkaan. Tarina ja sen eteenpäin vieminen ovat musiikin ja kuvan varassa. Kun laulussa lauletaan "Pakkanen, siitä suomalaiset tykkää. Pakkanen, kuljetaan nenät huurussa", kuvassa nähdään talvimaisemaa ja tasavallan presidentti Tarja Halonen talvikelissä. Kun laulussa taas lauletaan "on työnteke huipussaan kun mittari on pohjassa ja paidat on hiessä, kun ikkunat on huurussa", kuvituksena on yleiskuvaa eduskuntatalon sisältä ja työmiehiä poistamassa lumia eduskuntatalon portailta. 58 sekunnin mittainen insertti pääsee jo lähelle loppuaan, kun kuvaan astelee Matti Vanhanen, jonka tiedotustilaisuudesta kuullaan lause "Minä en tiennyt tutkivatko" ja kuvassa Vanhasen pään viereen ilmestyy grafiikkapuhekuplassa teksti "Voi kun pian tulis pakkanen". Samaan aikaan laulussa lauletaan samaa virkettä. Insertti päättyy tuon lauseen toistamiseen ja jämäkkään kappaleen lopetukseen. Viimeisenä kuvana nähdään mediaväkeä Vanhasen tiedotustilaisuudessa, kuva pysähtyy ja kuvassa näkyy keinotekoinen pakastumisefekti. Ilman musiikkia katsojan olisi hankalaa löytää yhteys peräkkäisten talvimaisemakuvien välillä. Seurattavuuden kannalta oleellista on myös se, että musiikki rentoine reggae-rytmeineen kertoo katsojalle kyseessä olevan pakinanomaisen insertti. Insertin ymmärtämisen kannalta katsojan on välttämätöntä tietää myös konteksti: keväällä 2010 Matti Vanhanen oli tulisilla hiilillä liittyen Keskustan Nuorisosäätiön toimintaan ja vaalirahoitukseen liittyviin epäselvyyksiin. Aihetta käsiteltiin pitkin kevättä, muun muassa 26.1.2010 Ajankohtaisen kakkosen lähetyksessä. 2.2.2010 lähetyksessä aihe ei kuitenkaan ole muuten esillä, joten katsojan oletetaan seuranneen aiheen uutisointia ja lukevan tämän insertin sen tiedon valossa.

Johtoiheen hyödyntäminen on merkittävä musiikin käytön tapa kuljettaa juonta tai tuoda selkeyttä insertin rakenteeseen. Johtoihe ilmeni inserteissä niin, että musiikin tai efektien käyttö noudatti samaa kaavaa insertin alusta loppuun. Tämä tukee Stan Linkin (2009) näkemystä, jonka mukaan televisio-ohjelman elokuvaa lyhyempi kesto ei anna myöden elokuvamaiselle johtoiheen kehittelylle (ema.,186). Tosin on huomattava, ettei aineistossa esiintynyt johtoihetta, joka olisi varta vasten inserttiin kehitetty, vaan johtoiheena käytettiin valmiita musiikkikappaleita tai tehosteita. Ajatus johtoiheesta kuitenkin syntyi, eli tietty kuva tai asia yhdistyi tiettyyn musiikkiin tai efektiin.

Esimerkki musiikin käytöstä johtoiheena löytyy esimerkiksi insertistä *Voimisteluvaarien voltit* (26.1.2010):

Insertti kertoo voimisteluvaareista, entisten ammattivoimistelijoiden voimisteluryhmästä. Musiikkina käytetään marssimusiikkia, josta tulee mieleen sirkus. Jokainen haastateltava voimisteleva vaari esitellään siten, että kuvassa näytetään vaari voimistelemassa nykyään ja valokuvassa nuorempana. Jokaisen vaarin esittelyn kohdalla soi sama musiikki. Musiikki ja kuva muodostavat selkeän kokonaisuuden, ”voimisteluvaarin esittelyn”, joka johtoiheloonteensa vuoksi erottuu selkeästi insertin haastatteluista. Esittelyjä on sijoitettu pitkin inserttiä, joten ne tuovat myös rakennetta ja rytmiä.

Musiikin johtoihe auttaa kuljettamaan juonta ja auttaa sitä kautta katsojaa seuraamaan inserttiä myös silloin, kun se ennakoi kuvan siirtymää. Näin tehtiin esimerkiksi insertissä *Virolaiset hevoskuurilla – onko se meidänkin tie* (9.3.2010):

Insertin loppuvaiheessa vuorottelevat ministerin haastattelu sisätiloissa sekä toimittajan spiikkaus ja ihmisten haastattelu kadulla, jossa soittokunta soittaa marssimusiikkia. Pari sekuntia ennen kuvan vaihtumista sisältä ulos musiikki alkaa jo soida ja näin valmistaa katsojaa siihen, että paikka ja puhuja vaihtuvat kohta. Kuvion toistuessa musiikista tulee siihen yhdistetyn kuvan tai puhujan johtoihe. Musiikin käyttö helpottaa katsojaa tilanteessa, jossa haastattelupaikka ja haastateltava vuorottelevat useampaan kertaan.

Hyvä esimerkki johtoiheen vaikutuksesta ja merkityksestä insertin rakenteelle on insertti *SAK:n ihmeelliset mummukäräjät* (2.2.2010), jossa johtoihetta ei käytetty johdonmukaisesti:

Insertin alussa toimittaja ajaa autolla marssimusiikin soidessa taustalla. Musiikin rooli on olla alkusoittona. Samaa musiikkia kuullaan välisoittona insertin keskellä. Kuvassa toimittaja ajaa jälleen autoa. 10 sekunnin välikkeen jälkeen musiikki hiipuu taustalle ja toimittajan spiikki alkaa. Tässä vaiheessa autolla ajamisesta ja marssimusiikista on tullut johtoihe eli ne kuuluvat tässä insertissä yhteen. Insertin lopussa toimittaja nähdään taas auton ratissa, mutta musiikkia ei kuulla. Jään kaipaamaan musiikkia, koska olen insertissä aiemmin koetun perusteella oppinut yhdistämän musiikin ja autoilukuvituksen yhteen.

Koska ajankohtaisohjelman insertti on lyhyt, ajatus johtoiheesta on luotava katsojalle nopeasti. Edellisessä esimerkissä musiikin ja kuvan yhdistelmästä tuli itselleni johtoihe vain kahden toiston jälkeen, joten mielikuva johtoiheesta voi syntyä nopeastikin. Aina saman kaavan toistaminen ei välttämättä ole tarpeellista, ja ehkä totutun rakenteen rikkominen on toisinaan juuri se, mitä juonen kuljetus vaatii. Katsojana itse toisinaan jäin kaipaamaan johtoihemaista toistoa, välillä taas en. Esimerkiksi insertissä *Pedofilia kirkossa* (25.5.2010) ei käytetty musiikkia johtoiheena, vaikka siihen olisi ollut mahdollisuus:

Insertti kertoo pedofiliasta kirkon piirissä. Insertin kuluessa kuullaan luettuna kolme pedofilian uhrin tarinaa. Ensimmäisessä, naisäänen lukemassa tekstissä, taustalla kuullaan linnun laulua ja muita ääniä. Kuvituskin on suomalaista mökkimaisemaa. Toisessa tekstissä kuvitus on kirkon sisältä ja taustalla kuullaan urkumusiikkia. Kolmannessa puhetta taustoittavat kuvitus ja äänet lasten pihaleikeistä. Musiikkia olisi voinut käyttää johtoiheena siten, että esimerkiksi urkumusiikkia olisi kuultu jokaisen tarinan taustalla, ja myös kuvitus olisi ollut yhdenmukainen. Rakenteellisesti musiikki tai ylipäätään yhdenmukainen akustinen diskurssi olisi ehkä erottanut erityisen hyvin nämä hyväksikäytön uhrien luetut kokemukset insertin haastatteluista selkeästi. Kaikki tekstit olivat kuitenkin eri henkilöiden kokemuksia, ja juuri sen vuoksi en lopulta jäänyt kaipaamaan esimerkiksi kirkkomusiikkia jokaiseen kolmeen kohtaan, jossa pedofilian uhrien kokemuksia luettiin. Myös visuaalisen diskurssin erilaisuus jokaisessa kohdassa tuki valintaa akustisen diskurssin eroista.

Mielestäni johtoiheen käyttäminen ajankohtaisohjelmassa on hyvin perusteltua ja usean haastateltavan tilanteessa musiikin käyttö olisi helppo tapa selkeyttää insertin seurattavuutta. Usein haastateltavat erotettiin toisistaan käyttämällä ennemminkin visuaalisia keinoja, kuten grafiikkaa.

Juonen kuljettaminen on välisoittorakenteen ohella merkittävä musiikin käytön tapa. Aineistoni inserteissä erityisesti diegeettinen musiikki saattoi liittyä myös verbaaliseen diskurssiin. Tästä hyvä esimerkki on insertin *Nuorisosäätiön vuosikertalypsyt* (9.2.2010) alussa:

Insertin alussa toimittaja viittaa spiikissään kuvaan, jossa Matti Vanhanen on Intiassa ja seuraa tanssiesitystä. Tanssia säestää rummutus ja pääministeri Vanhanen on saanut kukkaleilin kaulaansa. Vanhanen heiluu hieman musiikin tahtiin. Toimittaja spiikkaa, että ”Vanhanen oli eilen Intiassa ja pisti puolittain tanssiksi”. Kun musiikkiin viitataan puheessa, se nousee field-tasolta groundiksi tai jopa figureksi, ja näin olleen siihen kiinnittää enemmän huomiota. Vaikka tässä tanssi oli rummutusta oleellisempaa, musiikki ja kuva ovat tiivis pari. Visuaalinen, akustinen ja verbaalinen diskurssi ovat selkeässä parafrasissa. Mielestäni tässä muutoin huomaamattomaksi jäänyt rummutus nousi kerronnalliseksi elementiksi toimittajan spiikin vuoksi.

Aineistossa esiintyneistä musiikin käyttöön liittyvistä ongelmista merkittävä osa oli mielestäni erityisesti kompositionaalisen motivaation ongelmia, mikä selittyy kompositionaalisen musiikin käytön suurella määrällä. Juonen kuljetusta ja insertin rytmiä haittaavia kompositionaalisia tekijöitä oli esimerkiksi liian monen eri musiikkikappaleen käyttäminen samassa insertissä.

Edellä johtoiheen johdonmukaisesta käytöstä esitellyssä insertissä *Voimisteluvaarien voltit* (26.1.2010) eri musiikkikappaleiden käyttäminen häiritsi:

Pitkin inserttiä kuullaan johtoiheena käytetyn sirkusmarssimusiikin lisäksi nopearytmistä banjomusiikkia. Banjomusiikkia soitetaan välisoittona aivan insertin alkupuoliskolla insertin ensimmäisenä musiikkina ja toisen kerran n. 3 minuutin kohdalla. Tässä välissä kuullaan sirkusmarssimusiikkia moneen kertaan. Häiritsevää tästä kahden eri musiikin käytöstä tulee erityisesti toisen banjomusiikkipätkän loputtua, kun musiikki vaihtuu lennossa banjomusiikista sirkusmarssiin. Vaikka molemmissa musiikeissa on reipas, eikä merkittävästi toisistaan eroava tunnelma, musiikin yht'äkkäinen vaihtuminen hämmentää. Banjomusiikin tehtävä on toimia välisoittona ja taustana kuvitukselle, jossa näytetään vauhdikasta menoa, välillä nopeutettuna, voimisteluvareiden harjoituksista. Heti perään insertissä tulee jälleen yhden vaarin esittely, jolloin nähdään ja kuullaan jo tutuksi tullut yhdistelmä, vaarin voimistelukuva ja sirkusmarssimusiikki.

Myös Negative-yhtyeen laulajasta kertovassa insertissä *Jonne ja mummo Negativen keikalla* (30.3.2010) käytetään useaa eri musiikkikappaletta.

Insertti on henkilökuva rockmuusikko Jonne Aaronista ja hänen isoäidistään. Musiikkina kuullaan Aaronin diegeettistä laulua sekä musiikkia Aaronin bändin soundchekistä ja itse keikalta. Lisäksi kuullaan ei-diegeettistä Negativen musiikkia. En itse tunnistanut, mitkä yhtyeen kappaleet olivat kyseessä. Jäi tuntuma, että lähes joka kerta, kun musiikkia kuultiin, kyseessä oli eri kappale. Taukoa eri musiikkipätkien välillä saattoi olla vain muutama sekunti. Monen kappaleen sillisalaatti, vaikkakin saman yhtyeen kappaleista, tuntui sekavalta.

Mielestäni usean eri kappaleen yhdistäminen samaan inserttiin oli usein häiritsevää, ja vain harvoin tarpeellista. Mikäli insertissä käytetään useaa eri musiikkikappaletta, musiikin leikkauksissa on oltava erityisen tarkkana. Mielestäni kaksi eri musiikkikappaletta häiritsevät vähemmän, mikäli niiden välillä on tarpeeksi taukoa. Havainto tukee luvussa 3 esiteltyä Akiba A. Cohenin (1998) ja Henry Baconin (2004) esittämiä ajatuksia siitä, että liian tiheä rytmi missä tahansa insertin diskurssissa ja liian monta uutta elementtiä insertissä luovat hätäistä tunnelmaa ja sitä kautta häiritsevät insertin sujuvaa lukemista. Bacon nosti esiin kuvan leikkauksen tiheyden ja liian monet henkilöhahmot (emt., 121), mutta mielestäni saman voi yleistää musiikkiin: liian monta erilaista musiikkikappaletta tai liian lyhyiden musiikkivälikkeiden tiheä käyttäminen luo inserttiin hätäisen tunnelman ja häiritsee insertin seurattavuutta.

Tutkimusaineiston inserteissä visuaalisen ja akustisen diskurssin *synkronia* oli usein toteutettu musiikin ehdoilla. Aineisto tarjosi esimerkkejä sekä toimivasta että epäonnistuneesta akustisen ja

visuaalisen aineksen synkronisesta yhdistämisestä. Akustisen ja visuaalisen diskurssin ajoitus on erityisen tärkeää tilanteissa, joissa pyritään synkroniaan.

Synkronian hyödynnettiin mielestäni erityisen toimivasti edellisessä luvussa esimerkkianalyysissa esitellyssä insertistä *Haitin yksinäiset lapset* (26.1.2010), jossa kuvien leikkauksien ja liikkeen synkronia akustisen diskurssin kanssa loivat tehokkaan pohjan verbaaliselle diskurssille. Myös Yleisradion rahoitusta käsittelevän insertin *Sekaisin Ylestä* (16.3.2010) alussa synkronia toimi:

Insertin introssa ei-diegeettisen musiikin ja kuvan yhtenäinen rytmitys luo insertille rakennetta, mutta myös tunnelmaa. Musiikki on vokaalimusiikkia, jossa ei kuitenkaan ole sanoja. Kurkkulaulua muistuttava scat-laulu kuulostaa lähinnä miehen örinältä, mutta siinä on jämää ja aktiivinen rytmi. 20 sekunnin mittaisen intron aikana kuva vaihtuu lähes 20 kertaa. Rytmitys ei ole metrinen, vaan visuaalinen aines on rytmitetty musiikin sävelten keston mukaan: joka kerta, kun musiikissa kuuluu uusi sävel, visuaalisessa diskurssissa tapahtuu selkeä liike tai leikkaus kuvasta toiseen. Kuvituksena on monenlaista kuvamateriaalia Ylen toiminnasta tv-kuvauksista radioteatteriin, editointipöydästä urheiluruudun kulisseihin. Rytmien kannalta oleellista on se, että musiikin ja kuvan liike tapahtuvat samanaikaisesti. Kuvituksen leikkauksen rytmi määräytyy musiikin mukaan, mutta kuva on mielestäni pääosassa. Vaikka jotkut kuvat vain vilahtavat, musiikki omalla rytmillään auttaa keskittymään nopearytmiseen kuvakollaasiin. Kestoltaan synkronian hyödyntäminen tuntuu sopivalta, ehkä läpi insertin vietyä sen teho olisi vähentynyt. Myös intron loppu on mielestäni hyvä esimerkki akustisen diskurssin hyödyntämisestä juonen kuljetuksessa. Kun kurkkulaulu loppuu, kuvassa näkyy tv-sarjan kuvaukset kadulla. Näyttelijä Taneli Mäkelä huutaa ”maestro”, ja seuraavaksi kuvassa leikataan Finlandia-taloon ja Radion Sinfoniaorkesterin kapellimestariin Sakari Oramoon. Oramo johtaa orkesteria, jota saamme katsella ja kuunnella toimittajan spiikin taustalla. Kompositionaalisen motivaation näkökulmasta merkittävää tässä insertin kohdassa on akustisen, visuaalisen ja verbaalisen diskurssin synkronia, joka luo perustan myös juonen kuljettamiselle ja helpottaa insertin seuraamista. Kuvakollaasi on nopeasta rytmistään huolimatta informatiivinen. Oivaltavuudessaan ja poikkeuksellisuudessaan olen luokitellut tämän insertin musiikin käytön myös taiteellisesti motivoituksi.

Edellä kuvatussa insertissä visuaalisen ja akustisen diskurssin synkronia oli pitkäkestoista ja kesti koko intron ajan. Aineistossa käytettiin synkroniaa myös lyhytkestoisesti. Huomiota herättävä yksittäinen kuvan leikkaus musiikin rytmiin on myös insertissä *Miehittämättömät sotakoneet Lapin taivalla* (9.2.2010):

Insertissä on kolme välikettä, joissa kuullaan The Doorsin kappaletta ”Light my fire”. Kaikissa välikkeissä kuvituksena nähdään sotakoneiden lentoa. Viimeisessä välikkeessä kuullaan kappaleen kitarasoolo, ja yhdessä kohdassa kuva nykii

kitarasoolon triolirytmien mukaisesti. Nykiminen on piristävä yksityiskohta, joka toimii, koska sitä käytetään vain kerran. Leikittelevä yksityiskohta eroaa ajankohtaisinsertin totutusta visuaalisesta diskurssista, ja sen vuoksi se herättää huomiota. Vaikka tässäkin esimerkissä visuaalinen diskurssi on se, jota on muokattu, musiikin käytön kannalta on korostettava, että kuvaa on muokattu nimenomaan musiikin ehdoilla eli musiikin rytmin mukaan.

Syy siihen, miksi synkronia saavutetaan muokkaamalla kuvaa eikä musiikkia, on käytännöllisyydessä. Kuvaa leikataan insertissä muutenkin, joten teknisesti on helppoa leikata se noudattamaan musiikin rytmiä. Valmista musiikkikappaletta olisi vaikea leikata luontevasti kuvan rytmiin. Tutkimusaineisto ei sisältänyt esimerkkiä akustisen diskurssin leikkaamisesta visuaalisen diskurssin rytmiin. Tämä olisi mahdollista toteuttaa helposti käyttämällä Midi-ääniä, jolloin käytettävä musiikki syntyisi kuvan ehdoilla. Toisin sanoen musiikki sävellettäisi kuvan mukaiseksi. Myös lyhyitä efektiääniä on teknisesti helppo editoida kuvan rytmityksen mukaan. Mielestäni myös valmiin musiikkikappaleen editointi kuvan rytmin mukaan voisi olla toimiva ratkaisu: tosin totutusta musiikin käytöstä poikkeavana ratkaisuna se herättäisi huomiota ja olisi myös taiteellisesti motivoitua.

Synkronia toimii, kun se on toteutettu täsmällisesti. Insertissä *Kunnat konsulttien kynsissä* (4.5.2010) kuvan ja musiikin epäsynkronia häiritsi:

Insertin alussa kuvassa on grafiikkakartta, johon on merkitty punaisilla palloilla insertin kannalta oleelliset kunnat Hämeenlinna, Urjala, Kangasala ja Lahti. Vuoron perään kustakin pallosta suurenee ensin paikallisen lehden uutinen ja otsikko, hetkeä myöhemmin jutusta suurenee nosto. Musiikkina insertin alussa on Jean Sibeliuksen ”Finlandian” alkutahdit. Kun Keski-Hämeen lehtileike alkaa kasvaa Hämeenlinnan punaisesta pallosta, samaan aikaan musiikin ensimmäinen crescendo alkaa, eli sävel voimistuu hiljaisesta voimakkaaksi vähitellen. Samaa aikaan kun musiikin crescendo-ääni purkautuu alemmalle, lyhyelle äänelle, lehtileikkeestä noussut nosto ”Audiatorin luottamus puntarissa” on skarppi. Sen jälkeen synkronia insertissä häviää. Musiikin vielä kaksi vastaavaa crescendoa ja punaisista palloista avautuvat lehtileikkeet ja nostot ”Urautunut ohjaus vie kunnan turmioon” ja ”Miten kunta on päästetty tähän tilaan?” eivät noudata tarkkaan musiikin rytmiä. Alku antaa ymmärtää, että musiikin ja grafiikan rytmit olisivat yhteneväiset. Musiikin selkeä crescendo-ääni ja sitä seuraava isku vastaavat kuvakielen hiljalleen suurenevaa lehtileikettä ja jämäkästi ruutuun tömähäntävää otsikkoa. Kun nämä kaksi diskurssia eivät alkuodotuksista huolimatta toimi synkroniassa, se häiritsee ja vie turhaan huomiota insertin seuraamiselta.

Synkronisen leikkauksen motivaatio jäi epäselväksi esimerkiksi insertin *Luokkakoko* (9.2.2010) alussa:

Insertin alussa soi pianoilla ja vaskipuhaltimilla soitettu kappale (4/4-rytmi, neljäsosanuotti = 83). Kappaleessa piano soittaa sointuja siten, että isku tulee jokaiselle neljäsosalle. Kuva on leikattu musiikin neljäsosapulssin mukaan niin, että alkukuvassa nähdään Helsingin Valtioneuvoston linna kokonaan, ja nykäys nykäykseltä kuvaa zoomataan rajautuen lopulta lähikuvaksi rakennuksessa olevaan kelloon. Sen jälkeen kuva palaa taas nykäyksin takaisin kokokuvaan. 11 sekunnin pätkä tasaista nykimistä tuntuu puuduttavalta, eikä sillä ole yhteyttä aiheeseen tai toimittajan spiikin sisältöön. Myöskään spiikistä ei löydy kuvan nykimiselle tai kuvassa näkyvälle kellolle perustetta. Sanat ”valtion leikkauslistat” ja ”kunnissa leikataan jo täyttä päätä” toimittaja sanoo vasta nykimisen päätyttyä, joten en ohjelmaa katsoessani osannut yhdistää kuvan nykivää leikkausta ja myöhemmin kuultavaa puhetta leikkauksista. Epäselväksi jäi, onko tällaisiin tulkintoihin pyrittykään. Kuvan nykiminen korostaa musiikin tasaisesta sykkeestä heräävää mielikuvaa toisteisuudesta. Toisto häiritsee, koska sen merkitys insertissä käsiteltävän aiheen suhteen ei aukea. Kuva kellosta saa miettimään, halutaanko nykimisellä kuvastaa aikaa. Kuva nykii kappaleen rytmissä, jossa isku on hieman sekuntia nopeampi ja sen vuoksi aikaan liittyvä mielikuva on hätäisyys ja kiire. Myöhemmin kuvan leikkaus rytmittyy parin tahdin ajaksi niin, että kuva vaihtuu aina tahdin ensimmäisellä iskulla. Tällöin kuva ei ole enää liian levoton ja yhteys musiikin rytmiin on luonnollisempi. Tässä insertissä synkroniaa kuvan ja musiikin rytmille haettiin musiikin metrisen rytmin kautta, mutta lopputulos tuntui hieman keinotekoiselta osittain nykimisen pitkän keston vuoksi. Epäselväksi jäi, oliko kuvan nykiminen musiikin tahtiin tarkoitus olla taiteellisesti motivoitunut tehokeino, kompositionaalisesti motivoitunut rytmittävä rakenne vai transtekstuaalisesti motivoitunut viittaus, jonka olisi pitänyt herättää katsojassa tiettyjä konnotaatioita.

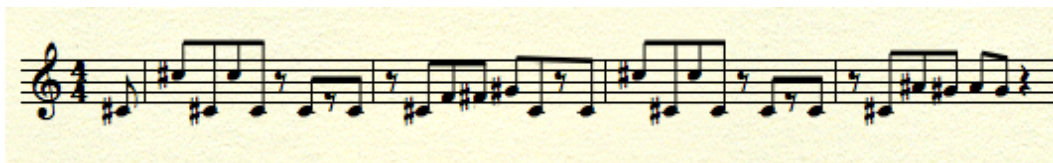
Kuten luvussa 3.5.1 viitattiin (Gunther 1999, 22–26), audiovisuaalisen tekstin eri diskurssien ajoitus on tärkeä semioottinen tekijä: samanaikaisuus luo samansuuntaisen merkityksen. Aineistoni perusteella voi sanoa, että musiikin ja kuvan synkronia on tärkeä asia insertin seuraamisen kannalta. Kuten Thomas F. Cohen (2009, 100) totesi, ihminen pystyy havaitsemaan epäjohdonmukaisuuksia kuvan ja äänen synkroniassa kahdestoistaosasekunnin tarkkuudella. Synkronian hyvä toteutus vaatii näin ollen tarkkuutta insertin editoinnissa.

Aineistosta löytyi useita esimerkkejä, joissa musiikin kompositionaalisesti motivoituneen käytön onnistuminen tai ongelmat liittyivät erityisesti *musiikin fraaseihin*. Esimerkki musiikin fraasirakenteen huomioon ottamisesta on insertissä *SAK:n kummalliset mammuttikäräjät* (2.2.2010):

Insertin alussa 12 sekunnin mittainen intro ennen toimittajan spiikin alkua. Introssa kuullaan soittokuntamusiikkia marssipoljennolla. Kuvassa toimittaja ajaa lumisella tiellä kohti haastattelupaikkaa. Musiikki jatkuu toimittajan spiikin alla hiljentyen ja siirtyen figure-tasolta field-tasolle. Kun toimittajan spiikki päättyy, musiikki voimistuu ja siirtyy taas figure-tasolle. Musiikki hiljenee ja voimistuu musiikin fraasien mukaan: Musiikki hiljenee fraasin loppuun ja uusi fraasi alkaa toimittajan spiikin kanssa samaan aikaan. Kun toimittaja lopettaa spiikkinsä, loppuu myös musiikin fraasi. Kun musiikki nostetaan jälleen figure-tasolle, musiikissa alkaa uusi fraasi. Musiikin fraasirakenteen kunnioittaminen tekee verbaalisen ja akustisen diskurssin yhteispelistä luontevaa. Koska musiikin käyttö noudattaa musiikin luonnollista fraasirakennetta, se ei herätä liiallista huomiota. Erityisesti marssimusiikissa, johon sisältyy konnotaatio säännöistä, järjestyksestä ja virallisuudesta (van Leeuwen 1998, 51–52, 175), musiikin fraasien rikkominen häiritsisi erityisen paljon.

Musiikin fraasien ongelmat ilmenivät kahdella tavalla: musiikkia kuultiin kokonainen fraasi, mutta se loppui sointutehoon, jonka semioottinen tulkinta ei ollut yhteneväinen insertin muiden diskurssien viestin kanssa. Toinen virhe oli leikata fraasi kesken. Musiikin fraasien lopukkeiden tehoa ei huomioitu esimerkiksi terveyspalvelu-uudistuksesta kertovassa insertissä (19.1.2010):

Insertissä käytetään välisoiton tapaan reipassykkeistä popmusiikkia. Insertin välisoitoissa kuullaan yleensä sama kahden tahdin, eli kahdeksan iskun, mittainen melodia. Nuottikuvasta (Kuva1) voi nähdä, että melodian ensimmäinen fraasi päättyy toisen kokonaisen tahdin kolmannella iskulla cis-säveleen, joka on asteikon perussävel. Seuraavassa fraasissa melodia päättyy asteikon viidenteen säveleen (gis), joka on teholtaan dominanttinen. Dominantti on luonteeltaan energinen ja vaatii purkauksen yleensä perussäveleen tai asteikon kolmanteen säveleen. Tämä tarkoittaa sitä, että melodian päättyessä dominanttiin korva jää odottamaan musiikin vielä jatkuvan. Kun insertissä musiikki pysähtyy dominanttiin eikä jatkoa kuulla, musiikki jää ikään kuin ilmaan. Avointa lopuketta voisi hyödyntää kuvaamaan auki jäävää kysymystä tai ratkaisematonta ongelmaa. Kyseisessä insertissä musiikilla ei ollut tällaista tehtävää, vaan sen rooli oli toimia välisoittona ja spiikin taustalla. Siksi musiikin avoin lopuke häiritsi ja vei turhaan huomiota. Vaikka kuuliija ei tietäisi, että kyseessä on dominanttilopuke, sen luoman vaikutelman kuulee. Insertin musiikin avoin lopuke ja sitä kautta akustinen diskurssi ovat kontrapunktissa suhteessa insertin verbaaliseen diskurssiin. Musiikin diskurssi kertoo katsojalle, että jokin asia jää auki tai ratkaisematta, mutta verbaalinen tai visuaalinen diskurssi eivät tue tätä tulkintaa. Musiikin käytön aiheuttama ristiriita on siksi häiritsevää. Lisäksi musiikki on leikattu kappaleesta siten, että musiikin voimistuessa hiljaisuudesta toisinaan oli kuultavissa jonkin laulettuun fraasin loppua. Kyse on siis musiikkikappaleesta, jossa lauletaan, mutta tässä insertissä haluttiin käyttää vain instrumentaalikohtia. Kuitenkin lauluäänen kuuluminen insertissä käytettävien musiikkipätkien alussa tuntuu häiritsevältä. Musiikin esiin tuominen kesken soivan lauluäänen luo tunnun siitä, että jokin asia tuodaan esille kesken kaiken tai yllättäen.



Kuva 1. Nuottiesimerkki insertistä *Terveyspalvelujen uudistus on umpisolmussa* (19.1.2010). Nuotti on kirjoitettu nuotinkirjoitusohjelmalla korvakuulolta.

Ongelmia fraasin loppujen kanssa oli myös muun muassa inserteissä *Wagner, Suomi ja natsi-saksa* (16.3.2010):

Insertissä kuullaan musiikkia Wagnerin Lohengrin-oopperan harjoituksista. Insertin lopussa nähdään kuvaa oopperan kohtauksen loppukohtauksesta, jossa musiikki on nousemassa viimeiseen huippuunsa. Kuvan päällä nähdään loppuplanssit. Katsojana oletan, että insertti loppuisi musiikin loppuun. Sen sijaan musiikki hiljennetään pois kesken loppuhuipennuksen ja kesken fraasin. Minun korvani jää kaipaamaan musiikin huipennusta, mutta saankin tunteen siitä, että jokin jäi kesken.

Erityisen paljon leikkaukset häiritsivät, jos musiikki katkesi ilman hiljentymistä, yht'äkkiä ja keskeltä fraasia (esim. *Lähimmäisen puolesta lääkäreitä vastaan* 12.1.2010) Myös vokaalimusiikin fraasien huomiotta jättäminen oli ongelmallista. Vokaalimusiikin käytössä ongelmia ilmeni esimerkiksi insertissä *Tulevatko yksityiset vankilat Suomeenkin?* (23.3.2010):

Musiikkia käytetään insertissä alkusoiton, välisoittojen ja loppusoiton tapaan, mutta etenkin välisoitoissa kohdat, joissa musiikki joko voimistuu tai hiljenee, ovat epäloogisia. Musiikin käyttö ei noudata musiikin fraaseja ja erityisen paljon se häiritsee, kun kyse on sanoitetusta musiikista. Erityisen häiritsevä kohta insertissä on hieman yli 6 minuutin kohdalla, jossa ensin laulu alkaa kuulua pikku hiljaa toimittajan spiikin taustalla kesken kohdan, jossa solisti laulaa erityisen solistisesti, yhtä sanaa pitkään ja monisävelisesti. Kappale on Duffyn Mercy, ja kappaleen tuntevat tietävät, että tuossa kohdassa laulaja laulaa sanan "release", mutta insertissä kuulemme sanasta laulettavan vain -ease. Tässä kohdassa laulu soi ensin hetken toimittajan spiikin kanssa samaan aikaan, nousee sitten muutamaksi sekunniksi välisoitoksi ja hiljenee jälleen soiden pienen hetken samaan aikaan spiikin kanssa. Musiikki hiljenee pois hämmäntävästi, nimittäin kesken musiikin fraasin ja myös kesken laulun lauseen. Katsojana ehdin kuulla "now you get...". Kappalevalinnasta teen oletuksen, että musiikiksi on haettu transtekstuaalisesti motivoitunutta kappaletta, joka liittyisi sanoituksiltaan aiheeseen, lauletaanhän kappaleessa armon anomisesta ja anellaan vapautusta. Mutta koska musiikkia leikataan kesken sanojen, ehkä katsojan ei olekaan tarkoitus kuunnella musiikin sanoja? Tai sitten oletetaan, että kappale sanoineen on katsojalle tuttu ja yhteys sanojen ja insertin aiheena olevan vankilamaailman kanssa on sitä myötä katsojalle selvä. Epäselvä musiikin

kompositionaalinen käyttö kyseenalaistaa mielestäni myös sen mahdollisen transtekstuaalisen motivaation.

Luku 3.6 esitteli Theo van Leeuwenin (1999, 41; 1998, 98–99) semioottisia tulkintoja musiikin fraseeraukseen liittyen. Aineistossa ongelmaksi osoittautui se, ettei musiikin sävelten ymmärretty muodostavan kokonaisuuksia, joita katsoja yrittää automaattisesti hahmottaa. Myöskään fraasien lopukkeiden asteita eli tehoja ei mielestäni aina tunnistettu, vaikka esimerkiksi avoimella lopukkeella oli havaittavissa selvä semioottinen merkitys insertissä. Mielestäni musiikin fraseerauksen huomioon ottaminen on erityisen tärkeässä osassa osoittamassa akustisen ja muiden diskurssien välistä parafrasaa tai kontrapunktia. Kontrapunkti on voimakas tehokeino, joka vaatii selkeän perusteen ja selityksen: Mikäli fraasin lopuke halutaan jättää avoimeksi ja sitä kautta tuoda inserttiin merkityksiä keskeneräisyydestä tai avoimesta kysymyksestä, tämä tulisi tuoda esiin myös visuaalisen tai verbaalisen diskurssin kautta. Mikäli tarkoitus on luoda kontrapunkti eri diskurssien välille, sekin on syytä tuoda selkeästi esiin. Oli fraasi lopetettu avoimesti tarkoituksella tai ei, se tuo joka tapauksessa merkityksiä inserttiin. Vaikka musiikkia leikattaisiin fraasirajoja kunnioittaen, musiikin lopukkeen luonne vaikuttaa sen tulkintaan. Erityisen suuri vaikutus musiikin fraaseilla on insertin merkityksen kannalta kuitenkin silloin, kun musiikkia leikataan inserttiin musiikin luonnollisesta fraseerauksesta välittämättä. van Leeuwen ei kirjassaan puhunut fraasin keskeyttämisestä, mutta mielestäni semioottinen viesti keskeytyksestä on vahvempi kuin avoimeen lopukkeeseen päättyvässä fraasissa: jokin keskeytyy tai keskeytetään, jotain jää sanomatta ja kuulematta. Erityisen paljon fraasien katkominen häiritsee mielestäni silloin, kun musiikki on figure-tasolla etualalla tai kyse on vokaalimusiikista. Kuten edellä on mainittu, myös musiikkiin perehtymätön kuulija odottaa vaistomaisesti musiikin päättyvän toonikaan eri perussäveleen (Karma 1986, 8).

Musiikin käyttö liittyy fraasien näkökulmasta erityisesti insertin seurattavuuteen. Luonnollisen fraasirakenteen rikkominen herättää huomiota ja myös sen inserttiin tuoma merkitys keskeytyksestä tai keskeneräisyydestä on selkeä. Mikäli tätä mielikuvaa ei haluta herättää, musiikin käyttö vie turhaan huomiota insertin muilta diskursseilta. Fraasien keskeyttäminen voi kuitenkin harkitusti käytettynä olla myös tehokeino. Aineiston inserteissä *Masennus vie työkyvyn* (9.2.2010) musiikin fraasien alkaminen ja päättyminen miten sattuu ei häirinnyt:

Insertissä masentunut "Sanna" kertoo toimittajalle verkkaisesti tarinaansa. Musiikki soi välillä Sannan puheen taustalla, välillä taukojen aikana. Musiikkina kuullaan soittorasiamusiiikkia, joka alkaa ja loppuu sattumanvaraisesta kohdasta melodiaa. Kuvituksena nähdään Sannan varjon lisäksi kuvaa tupakan savusta, soittorasian päällä pyörivästä ballerinaa ja sen varjosta. Melodia alkaa ja loppuu useassa kohdassa kesken fraasin. Välillä soittorasian soittamasta mollimelodiasta kuullaan vain muutaman sävelen mittaisia pätkiä. Se ei häiritse, koska musiikin alkaminen ja loppuminen satunnaisesta kohdasta kuuluu soittorasian luonteeseen. Sannan varjo kuvastaa sitä, kuinka hän kertomansa mukaan kokee elämänsä valjuksi ja tehottomaksi, kielikuvallisesti hän on kuin varjo entisestään. Musiikin ei anneta soida kauaa, mikä luo mielikuvan siitä, kuinka Sannan elämä ei pääse vauhtiin, vaan muutaman askeleen jälkeen taas pysähtyy. Ilman selkeää alkua ja loppua soiva musiikki tukee semioottisilta merkityksiltään Sannan puhetta: masentuneen elämään liittyvät keskeneräisyys ja epämääräisyys enemmän kuin selkeät ja jämäkät alut tai loput. Tässä insertissä akustinen, visuaalinen ja verbaalinen diskurssi ovat selkeässä parafrasissa.

Efektien ja musiikin kompositionaalisesti motivoitulla käytöllä oli aineistossa eroa. Kun musiikki soi pitkiäkin aikoja ja toisinaan myös puheen taustalla, efektit ovat yleensä kestoiltaan lyhyitä ja luonteeltaan erottuvia. Kompositionaalinen efekti on kuin huutomerkki, joka vetää katsojan huomion puoleensa. Aineiston inserteissä efekteinä kuultiin niin diegeettisiä kuin ei-diegeettisiä ääniä, joiden on tarkoitus herätellä katsojaa. Esimerkiksi pörssikaupasta kertovan *Huutomerkki*-insertin (25.5.2013) ainoa efektiäni herätti:

Alle kolmiminuuttinen insertti käsittelee tietokoneiden johtamaa mikronopeaa pörssikauppaa, jonka viat voivat saada koko pörssin sekaisin. Insertin äänimaisemaan kuuluu pörssisalien lofi hälinää, joka korostaa pörssimaailman hektisyyttä. Yht'äkkiä kuullaan kellon kilkatusta. Efekti on hifi, figure-tasolla ja se kuullaan haastateltavan puheen ja toimittajan spiikin välillä. Kuvassa on pörssiväkeä yhteiskuvassa, salamavalot räpsyvät. Kellon ääni kuulostaa hälytysmerkiltä, ja syy sen käyttöön ilmenee toimittajan spiikistä: "6.5.2010 New Yorkin pörssi romahti." Hätäkeltoon on siis syynsä. Huomiota herättävä efekti myös valmistaa katsojan kuulemaan tästä historiallisesta pörssiromahduksesta ja sen seurauksista.

Kompositionaalisesti motivoitut efektit muodostavat usein parin tietyn visuaalisen elementin kanssa. Erityisen selkeästi tämä näkyi insertissä *Työttömyys kasvaa, konkurssit lisääntyvät, tuotanto karkaa* (19.1.2010):

Laivan sumutorven ääntä käytetään efektinä aina samanlaisen grafiikan kanssa. Grafiikassa näkyy satamakontteja ja lopuksi insertin seuraavan osion otsikko. Efekti

ja grafiikka muodostavat välikkeen, jonka tehtävänä on erottaa insertin osat toisistaan ja tuoda sitä kautta inserttiin rakenteellista selkeyttä ja parantaa seurattavuutta.

Aineistossa musiikkia, efektejä ja äänimaisemaa hyödynnettiin laajasti kompositionaalisesti motivoituneesti. Musiikki toi rytmiä esimerkiksi välisoittona, efektit erityisesti grafiikkaan tai muuhun kuvaan yhdistettynä välikkeenä. Musiikilla oli myös juonenkuljetuksellisia tehtäviä, jotka ilmenivät joko transtekstuaalisesti motivoituneen vokaalimusiikin käyttönä tai johtoaiheen käyttönä.

Erityisesti kompositionaalisessa musiikin ja efektien käytössä on syytä kiinnittää huomiota myös teknisiin seikkoihin. Aineiston inserteissä esiintyi jonkin verran ongelmia musiikin äänenvoimakkuudessa (esimerkiksi insertissä *Parrasvaloissa kepu: Olli Rehn* 12.1.2010). Mikäli musiikin on tarkoitus olla lofina puheen taustalla ground-tasolla, äänenvoimakkuuden on oltava riittävän alhainen suhteessa puheen äänenvoimakkuuteen. Hyvin alhainen musiikin äänenvoimakkuus taas saattaa aiheuttaa sen, että katsoja joutuu pinnistelemaan kuullakseen musiikin, ja saattaa jäädä epätietoiseksi siitä, oliko musiikkia tarkoitus kuunnella vai ei. (ks. Cohen, Akiba A. 1998, 457.)

Musiikin käyttöön liittyvät ongelmat kompositionaalisesta motivaatiosta kannalta liittyivätkin aineiston perusteella mielestäni usein tekniseen toteutukseen. Esimerkiksi musiikin leikkaaminen kesken fraasin tai sen hiljentäminen liian jyrkästi (esimerkiksi insertissä *Sähkökootterilla kevääseen* 27.4.2010) vei katsojan huomiota musiikkiin väärällä tavalla. Insertin seurattavuuteen ja juonenkuljetukseen liittyvä ongelma musiikin käytössä olivat erityisesti puheen kanssa päällekkäin soivan musiikin liian suuri äänenvoimakkuus, jolloin katsojan huomio kiinnittyi musiikkiin eikä asiaan. Myös liian tiukat musiikin leikkaukset tai liian usean eri musiikkikappaleen käyttö häiritsivät insertin seurattavuutta ja lisäsivät hätäisyyden tuntua. Musiikin ja kuvan synkronian käytössä tärkeäksi seikaksi ilmeni tekninen tarkkuus. Synkroniassa on huomioitava visuaalisen ja akustisen diskurssin samanaikaisuuden ja eriaikaisuuden semioottinen merkitys. Synkronia osoittautui tiheinä leikkauksina toteutettuna tehokeinoksi, jossa kuvaa manipuloidaan musiikin tahtiin. Tätä tehokeinoa on mielestäni syytä käyttää harkiten, sillä siihen liittyy toisteisuutta, joka liiallisesti käytettynä menettää halutun tehon ja puuduttaa katsojaa.

5.2.2 Realistinen motivaatio

Realistinen motivaatio oli aineiston inserteissä yleisempää efektien ja äänimaiseman käytössä kuin musiikin käytössä. 54:stä musiikkia sisältävästä insertistä 17:ssä musiikin käytön motivaationa oli realistinen motivaatio. Effektien ja äänimaiseman osalta 29:stä insertistä jopa 21 insertistä löytyi realistista motivaatiota. Kuten luvussa 3.5.2 tuli ilmi, televisiossa ääni, ja erityisesti äänimaisema, vaikuttaa merkittävästi siihen, kuinka todenmukaisena ja realistisena aihe koetaan (van Leeuwen 1998, 174). Tämä selittää akustisen diskurssin realistisesti motivoidun käytön suurta määrää aineistossa. Realistinen motivaatio liittyy akustisessa diskurssissa äänien diegeettisyyteen eli siihen, ovatko musiikki ja muut äänet peräisin kuvaustilanteesta vai jälkikäteen editoitu osaksi inserttiä. Kuten kuvio 5 osoitti, ei-diegeettisen musiikin käyttö oli aineistossa merkittävästi yleisempää kuin diegeettisen. Inserttien ja äänimaiseman osalta taas diegeettisiä ääniä hyödynnettiin enemmän kuin ei-diegeettisiä.

Aineistossa diegeettisiä ääniä olivat esimerkiksi asunnottomien yön tilaisuudessa soiva harmonikansoitto (insertissä *Asunnottomien yö* 23.3.2010) tai kuvauspaikalla päällä olevan television ääni (insertissä *Venäjä pelasti Pikku-Robertin – ja nöyryytti Suomea* 23.3.2010).

Diegeettinen musiikki on luonnollista inserteissä, joissa musiikki on insertin aiheena. Musiikkiaiheisia inserttejä aineistossa olivat esimerkiksi *Jonne ja mummo Negative keikalla* (30.3.2010) sekä *Wagner, Suomi ja Natsi-saksa* (16.3.2010), joissa musiikkina käytettiin luonnollisesti ensimmäisessä Negativen musiikkia, toisessa Wagnerin oopperaa. Musiikki oli aiheena myös Eläkeläiset-yhtyeestä euroviisukarsinnoissa kertovassa insertissä (2.2.2010):

Insertin aiheen rentous ulottuu myös toimittajan haastattelutyylisiin ja kameran käyttöön. Eläkeläiset-yhtye tunnetaan huumoripitoisista, viinanhuuruisista jutuistaan ja lavalla sekoilustaan, joten kuvakulmatkin voivat olla luvan kanssa vinksallaan. Pääasiassa insertissä käytetty musiikki on Eläkeläisten esittämää. Etenkin, kun musiikki on diegeettistä, se istuu luontevasti inserttiin, vaikka se tulisi pätkissäkin. Muusikoista kertovissa inserteissä yleensäkin kuva ja musiikki ovat tiivis pari: spiikkiä tai haastateltavan puhetta säestävät kuva ja musiikki haastateltavan muusikon esityksestä. Motivaatio musiikin käyttöön on selkeä: Musiikkivalinta on itsestään selvä, mutta realistisen motivaation näkökulmasta sillä on tärkeä tehtävä: Musiikin avulla on helppo selvittää kuulijalle, mistä Eläkeläisissä on kyse. Olisi erikoista, jos musiikkiaiheisessa insertissä ei kuultaisi aiheena olevan artistin musiikkia.

Musiikin käyttö voi olla realistisesti motivoitua myös silloin, kun se tuo lisätietoa käsiteltävästä aiheesta. Tällainen musiikin rooli oli esimerkiksi jo kompositionaalisen motivaation kohdalla esitellyssä insertissä *Perussuomalaiset valtuustossa* (19.1.2010), jossa kuva ja musiikki Kaustisten kansanmusiikkifestivaaleilta esittelivät katsojalle, minkälaisen festivaalin rahoitusta perussuomalaiset eivät halua jatkaa. Kaikki realistisesti motivoituksi jaotteleman musiikki ei ollut diegeettistä. Esimerkiksi Jonne Aaronista kertovassa insertissä (30.3.2010) oleva ei-diegeettinen musiikki, eli Aaronin bändin musiikki, on realistisesti motivoitunutta, sillä se liittyy oleellisesti insertin aiheeseen. Myös ei-diegeettinen musiikki voi siis toimia edellä kuvatulla tavalla taustoittamassa insertin aihetta.

Aineiston inserteissä musiikin käyttö oli realistisesti motivoitua erityisesti henkilökuvissa. Realistisesti, mutta myös transtekstuaalisesti motivoitunutta musiikin käyttöä oli esimerkiksi *Parrasvaloissa Kepu* -otsikoiduissa inserteissä (12.1.2010):

Samassa ohjelmassa nähdään kolme inserttiä, joissa esitellään keskustalaisia poliitikkoja. Jokaisessa on käytetty musiikkina arkistomateriaalia poliitikon uran varrelta. Esimerkiksi Paavo Värynen nähdään n. 30 vuotta vanhassa arkistopätkässä tanssimassa tanhua kansanmusiikin tahtiin, ja toisaalta 2000-luvun Miitta-täti-ohjelmassa leikkimässä piirileikkiä, jonka laulua Miitta-täti laulaa. Kummassakaan kohdassa musiikki yksin ei ole tärkeää: Jälkimmäisessä kohdassa leikkilaulun sanoja ei edes kuule, koska toimittaja spiikkaa samanaikaisesti. Arkistomateriaalin käytöllä halutaan tuoda katsojalle tietoa siitä, kuka on mies nimeltä Paavo Värynen. Arkistomateriaali tansseineen ja musiikkeineen tukee sitä, miten jo toimittaja studiossa ennen inserttiä spiikkasi: ”ikinuori Värynen”.

Samassa ohjelmassa nähdään henkilökuvat myös Olli Rehnistä ja Paula Lehtomäestä. Olli Rehnin insertissä musiikin merkitys oli vaikeampi havaita, ja luokittelinkin musiikin käytön myös epäselvän motivaation piiriin. Tässäkin insertissä musiikin käyttö oli mielestäni kuitenkin ainakin osittain realistisesti motivoitunutta. Musiikkia kuultiin esimerkiksi arkistokuvassa Olli Rehnin vaalivalvojisista. Taustalla soi pianolla soitettu jazz, mutta erittäin lofina ja hiljaisena, field-tasolla. Musiikki on todennäköisesti peräisin arkistomateriaalista. Rehn on todennäköisesti itse valinnut vaalivalvojisissaan soitettavan rauhallista jazzmusiikkia. Musiikkivalinta luo katsojalle tietynlaista kuvaa Rehnistä: rauhallinen, asiallinen, ehkä hieman jäyhäkin kaveri. Tulkinta käyttää hyväkseen stereotypiaa tiettyä musiikkityyliä kuunteleva ihminen on. Näin ollen musiikkia voi tulkita myös transtekstuaalisen motivaation kautta.

Kolmesta kepulaisinsertistä Paula Lehtomäen henkilökuvassa musiikki on eniten esillä. Musiikkia kuullaan sekä liittyen useaan eri arkistokuvaan että ei-diegeettisenä.

Myös tässä insertissä niin diegeettinen kuin ei-diegeettinen musiikki pyrkivät kuvaamaan Paula Lehtomäkeä henkilönä. Lehtomäki on tunnettu innokkaana laulajana ja karaoken ystävänä. Insertissä Paula Lehtomäki esitetään rempseänä ja määrätietoisena naisena. Jo insertin alussa Lehtomäki näytetään tanssimassa puolueen risteilyllä diskomusiikin tahtiin, laulamassa karaokessa Paula Koivuniemen ”Kuka pelkää Paulaa”. On oletettavaa, että Lehtomäki on itse valinnut laulettavakseen tämän kappaleen.

Parrasvaloissa Kepu -inserteissä kuultava musiikki liittyy vahvasti insertin päähenkilöön. Musiikin käyttö on myös transtekstuaalisesti motivoitunutta, koska se liittää mielikuvia päähenkilöön ja on oleellista henkilökuvan rakentamisessa. Huomattava on myös se, että katsojana luen henkilökuviin liittyvää musiikin käyttöä oman pohjatietoni varassa. Kaikissa kolmessa insertissä musiikki tuki mielessäni ollutta käsitystä kyseessä olleesta poliitikosta. Vaikka olen jaotellut musiikin käytön realistiseksi, on myös pohdittava musiikin vaikutusta toden näköisyyteen. Realistinen motivaatio ei välttämättä osoita sitä mikä on totta. Insertti on aina valintojen tulos, joten myös se, mitä musiikkia ja minkälaista arkistomateriaalia henkilöstä valitaan käytettäväksi vaikuttavat katsojille välittyvään kuvaan päähenkilöstä. Inserttien musiikit olivat peräisin arkistomateriaaleista, joista osa oli selvästi valittu inserttiin mukaan kuvan eikä äänen takia.

Jotta musiikilla olisi insertissä journalistista merkitystä, sen käytön pitää olla jollakin tavalla motivoitua. Musiikkityylille pitää olla jokin syy, samoin sen sijoitteluun. Jos mitään perustelua musiikin olemassaololle tunnu löytyvän, diegeettisen musiikin läsnäolo voi olla sattumaa. Pohdin pitkään, erotellako tällainen sattuman tuloksena inserttiin päätynyt musiikki epäselvästi motivoiduksi. Päädyin kuitenkin siihen, että juuri sattumalta äänimaailmaan kuuluvat äänet ovat usein realistista motivaatiota puhtaimmillaan. Niihin ei välttämättä toimittajalla ole valtaa. Toisaalta toimittaja on saattanut tehdä valinnan, jätetäänkö sattumalta kuulunut ääni inserttiin vai editoidaanko se pois. Tosin aina äänien editoiminen ei ole teknisesti mahdollista.

Esimerkki yksittäisestä sattumanvaraisesta, mutta merkittävästä äänestä oli insertissä *Somaliperheen yhdistyminen* (27.4.2010):

Inserttissä haastatellaan somaliperhettä, joka odottaa perheenyhdistämispäätöstä Etiopiassa, ja Suomessa asuvia perheenjäseniä. Insertissä ei käytetä musiikkia, eikä äänimaisemakaan herätä huomiota, kunnes yht’äkkiä kuuluu tekstiviestin merkkiääni. Tuo tavallinen ääni pysäyttää, koska se kuuluu yllättävässä ympäristössä. Perheen haastattelua kuvataan betoniseinäisessä, ankeassa asunnossa. Vettä haetaan kanisterilla, eikä talossa ole lainkaan huonekaluja. Tekstiviesti pysäyttää, koska moderni teknologia ei kuulu kuvaan. Pieni kännykän piippaus saa ajatukseni liikkeelle: Onko heillä muka kännykät? Onko talossa edes sähkää? Haastateltavan

perheen isä on ammatiltaan hammaslääkäri, joten ajatus kännykästä ei ole mahdoton. Kuvassa puhelinta ei näy, joten sekin on mahdollista, että kännykkä soi jonkun kuvausryhmään kuuluneen taskussa. Aluksi en määritellyt tähän inserttiin lainkaan efektien ja äänimaailman käyttöä, mutta tekstiviestin merkkiäänien synnyttämän voimakkaan reaktion vuoksi muutin mieleni. Ääni on myös transtekstuaalisesti motivoitunut, koska tekstiviestin merkkiääni edustaa paitsi kännykkää, tietynlaista elämäntapaa ja länsimaista kulttuuria, mikä on voimakkaassa kontrapunktissa visuaalisen diskurssin edustaman maailman kanssa.

Kuten kuvio 4 osoitti realistinen motivaatio on yleisin motivaatio aineiston efektien käytössä. Efektien ja äänimaiseman realistisesti motivoidussa käytössä äänet liittyivät usein aiheeseen. Realistinen motivaatio näkyi efektien ja äänimaiseman käytössä siis erityisesti siinä, minkälaisia ääniä on käytetty ja nostettu hifiksi.

Sota-aiheisissa inserteissä, kuten *Jemen käynnisti terroristijahdin* (2.2.2010), käytettiin efekteinä aseiden laukauksia:

Insertin aiheena on sota ja terrorismi Jemenissä. Äänimaisemaa käytettiin niin kompositionaalisena kuin realistisesti motivoituna elementtinä. Pitkin inserttiä kuullaan hifejä ja figure-tasolle nostettuja aseiden laukaisuääniä. Toimittajan spiikkien taustalla kuullaan ground-tasolla sotaharjoituksen äänimaisemaa. Äänet kertovat suomalaiselle katsojalle, mitä Jemenissä tapahtuu: sodan äänet luovat uhkaavaa tunnelmaa ja välillä kuultava arabiankielinen puhe lokalisoii tapahtumat. Äänet herättävät huomiota, koska ne ovat usein hifejä ja suomalaisen arkielämästä poikkeavia ääniä. Aseiden laukaisu on signaaliääni, jolla on selkeä konnotaatio sodasta ja hädästä. Laukaisuäänien tehtävä on myös kertoa siitä ympäristöstä, josta juttu kertoo.

Erityisesti diegeettisten efektien ja äänimaailman hyödyntäminen on usein realistisesti motivoitua, ovathan ne aitoja ääniä kuvauspaikalta. Niillä on myös huomattavan suuri merkitys insertin tunnetilan luomisessa. Esimerkiksi insertissä *Asunnottoman Janin armoton pakkastalvi* (23.3.2010) insertin luonnollinen äänimaisema on musiikkiakin toimivampi tehokeino:

Insertissä liikenteen melua, kadun miehen sekavaa puhetta ja muita kaupungin ääniä käytetään ground- ja figure-tasoilla, välillä lofina ja välillä yksittäisiä ääniä hifiksi. Äänet luovat realistista ja toden näköistä kuvaa helsinkiläisen Janin elämästä kodittomana. Insertissä käytetään myös musiikkia, mutta efektinä käytettyyn kaupungin äänimaisemaan verrattuna musiikin läsnäolo tuntuu lähes turhalta, etenkin kun musiikkia kuultiin samaan aikaan efektien kanssa. Kun äänimaisema on nostettu ground- ja välillä figure-tasolle, se herättää katsojan huomion. Vaikka äänet ovat

hifinä korostetun voimakkaita, ne eivät tunnu epäluonnollisilta: äänien editoinnin huomaa, mutta niiden yhteys kuvaan säilyy. Normaalista suurempi äänenvoimakkuus korostaa näiden äänien merkitystä ja saa katsojan asettumaan asunnottoman Janin osaan. Äänet korostavat verbaalista diskurssia, jossa Jani kertoo, kuinka hirveää kadulla eläminen on. Äänimaisema tuo inserttiin tunnetta ja on realistisen motivaation lisäksi emotionaalisesti motivoitunutta.

Diegeettisyys tai äänien toden näköisyys ei aina vaikuttanut realistista motivaatioita tukevasti. Näin kävi esimerkiksi insertissä *Pedofiilit rippisalaisuuden suojissa* (25.5.2010):

Läpi insertin äänimaisema on nostettu selvästi esiin, joko figuren tai groundin tasolla. Puheen taustalla kuullaan niin kohinaa, puheen sorinaa, lasten leikin ääniä kuin lintujen liverrystä. Ensimmäisellä katselukerralla kaikki äänet tuntuivat luonnollisilta ja korostivat käsiteltävän aiheen, kirkon piirissä tapahtuvan pedofilian, yksityisyyttä ja herkkyyttä. Inserttiä uudestaan katsoessani huomasin, että linnun liverrystä kuullaan pitkin inserttiä hyvin monessa eri yhteydessä: pedofilian uhrin tarinan lukemisen taustalla ja myöhemmin kahden eri haastateltavan puheen taustalla. Kaikissa näissä kuvamateriaali on eri, mutta linnun liverrys kuulostaa samalta. Katsojana minusta tuntuu lähes petetyltä: Eikö lintu livertänytkään oikeasti kuvauspaikalla? Onko linnun liverrys edes diegeettistä, vai onko se napattu tehostelevisiiviltä? Mikäli linnun liverrys olisi kuulunut vain yhdessä kohdassa tai yhdistettynä vain tiettyyn kuvitukseen, toden illuusio olisi todennäköisesti säilynyt. Huijatuksi tulemisen hoksaaminen johtaa väistämättä siihen, että mietin, missä muissa asioissa minua huijataan?

Ääniä manipuloidessa on otettava huomioon se, että keinotekoisuuden semioottinen tulkinta on keinotekoisuus. Jos akustisen diskurssin välittämä viesti on keinotekoisuus, se vaikuttaa myös koko insertin tulkintaan, vaikka muut insertin diskurssit eivät antaisi mitään viitettä epäillä insertin todenperäisyyttä.

Aineiston inserteissä selkeästi Midi-ohjelmalla eli tietokoneella tehtyä musiikkia oli varsin vähän. Kandidaatin tutkielmassani pohdin enemmän eri musiikkityylien ja -tyyppien vaikutusta insertin tulkintaan. Midi-musiikkia pidin soittimilla soitettua epäluonnollisempana. Tätä taustaa vasten oletin, että Midi-musiikki ei voisi olla realistisesti motivoitua. Insertissä *Kassikuhaa kaupan tiskille* (25.5.2010) Midi-efektin realistinen motivaatio löytyy hieman yllättävästi:

Insertissä ei ole muuta musiikkia kuin ajoittain kuuluva pitkä, matala, kumiseva ääni. Olen kirjannut havaintomatriisiin äänen musiikiksi, mutta toisaalta se voisi olla myös pitkäkestoinen efektiääni. Äänellä on selkeä kompositionaalinen rooli puheen välikkeinä. Ei-diegeettisyys on ilmiselvää. Äänen matala taajuus, voimistuminen ja

hiljentyminen luovat erikoisen, jopa salamyhkäisen tunnelman. Äänen kanssa samaan aikaan nähdään kuvituskuvana kaloja uimassa vedessä. Äänen matala taajuus toi mieleeni sen, mitä tiedän kalojen kuuloaistista: kalat aistivat kylkiviivansa avulla erityisesti matalia taajuuksia. Näin ääni, jolla ei aluksi ollut mielestäni mitään yhteyttä aiheeseen, linkittyi kuvitukseen kaloista ja sitä kautta myös insertin aiheeseen, kalatalouteen. Keinotekoisesti tuotetusta Midi-äänestä tuli realistisesti motivoitu. Koska äänen ja kalojen aistien yhdistäminen vaatii katsojalta tietoa, äänen voi kuvata olevan myös transtekstuaalisesti motivoitu. Koska transtekstuaalinen motivaatio ei ole tässä insertissä ilmiselvää, luokittelin käyttötavan myös taiteellisesti motivoituksi.

Akustisen diskurssin realistinen motivaatio ilmeni erityisesti äänimaiseman hyödyntämisessä. Musiikin käytössä realistinen motivaatio tarkoitti joko insertin haastateltavan esiintymistä tai musiikkia, jolla haluttiin tuoda lisätietoa insertin päähenkilöstä tai aiheesta. Musiikin, efektien ja äänimaiseman diegeettisyys tuki insertin toden näköisyyttä ja ei-diegeettisyys useimmiten vähensi sitä.

5.2.3 Transtekstuaalinen motivaatio

Transtekstuaalisen motivaation määrittelemisen aineistossa ei ollut yksinkertaista, koska sen tulkinta on usein hyvin subjektiivista. Laajasti ajateltuna kaikki äänet ovat transtekstuaalisia, viittauksia johonkin laajempaan kokonaisuuteen. Tarkastelin aineiston inserteissä esiintyvää transtekstuaalisuutta *konnotaatioiden, genren ja kliseiden* näkökulmista, koska elokuvissa transtekstuaalisen motivaation on todettu ilmenevän erityisesti tiettyjen tottumusten kautta (Bacon 2004, 61). Transtekstuaalisesti motivoitua musiikin käyttöä oli aineistossa 35:ssä, eli yli puolessa musiikkia sisältävistä inserteistä. Effektien ja äänimaiseman osalta transtekstuaalista motivaatiota löytyi 13 insertistä. Erityisesti musiikin osalta transtekstuaalinen motivaatio on mielestäni yleisyyden puolesta merkittävä motivaation tyyppi.

Aineistossa ilmeni tietoista musiikin konnotaatioiden ja stereotyypioiden hyödyntämistä. Musiikkikappaleen luomaa mielikuvaa käytettiin esimerkiksi insertissä *Koituuko koulutushuijauksista kunnille miljoonalasku?* (27.4.2010):

Insertissä alkusoittona toimii Lauri Tähkä & Elonkerjuu -yhtyeen musiikkia. Insertti sijoittuu fyysisesti Pohjanmaalle, ja sitä korostetaan soittamalla julkisuudessa pohjalaisuudestaan tunnetun bändin musiikkia. On helppo päätellä, että insertissä kuultava musiikki on päätynyt inserttiin juuri yhtyeen pohjanmaalaisuuden

perusteella. Yhtyeen tunnistaville insertin musiikki konnotoi pohjanmaalaisuutta. Myös toimittajan spiikki tukee pohjalaisstereotypiaa: ”Ei jumalauta kunnanjohtajaa näillä lakeuksilla haastatella”. Huomattavaa on mielestäni myös se, että stereotypiaan vedoten toimittaja saa luvan käyttää kieltä, joka ei ajankohtaisohjelman toimittajan puheeseen muuten kuulu. Insertin tapahtumapaikka eli Pohjanmaa käy perusteena transtekstuaalisuudelle niin verbaalisen kuin akustisen diskurssin puolella. Myös kuva tukee viestiä, kun toimittaja nähdään ajelemassa Pohjanmaan lakeuksilla. Katsojan oletetaan tunnistavan toimittajan ajankohtaisohjelman genrestä poikkeavan puhettavan kliseiseksi pohjalaispuheeksi ja tunnistavan musiikin pohjalaisyhtyeen kappaleeksi. Insertti hyödyntää transtekstuaalisuutta niin konnotaation kuin stereotypian kautta.

Konnotaation ja stereotypian tavoin myös johtoiheen tehtävänä voi olla tuoda inserttiin assosiaatioita sen ulkopuolelta (Link 2009, 184). Selkeä esimerkki tästä on insertin *Sähköskootterilla kevääseen* (27.4.2010) musiikin käytössä:

Insertissä kuullaan alku- ja loppusoihtona George Thorogood and the Destroyersin kappaleen ”Bad to the Bone” kuuluisa kitarariffi. Kappale on paljon käytetty mediassa, joten sen voi olettaa olevan merkittävälle osalle katsojista tuttu. Kappaleen sanat kertovat kovasta jätkästä ja jo kappaleen nimi, termi ”bad to the bone” tarkoittaa läpikotaisin paha. Kitarariffin jämäkkä rytmi ja äänen säröisyys viestivät jämäkkyyttä ja rajuutta. Insertin kappalevalinta yhdistettynä kaksipyöräisiin luo stereotyyppisen mielikuvan liiveihin sonnustautuneesta harrikkakuskista. Kappaleen voi ajatella olevan kovan jätkän johtoihe. Sen sijaan insertissä kurvaillaan teinien ja toimittajan voimin pienellä sähköskootterilla, josta on bad to the bone -asenne kaukana. Tämä kontrapunkti kappaleen luoman stereotyyppisen mielikuvan ja insertin aiheen välillä tuo inserttiin hallittua huumoria.

Vokaalimusiikin sanoissa inserttiin tulevat viittaukset ovat säveliä selkeämpi tulkita. Juuri konnotaation vuoksi erityisesti monet vokaalimusiikkikappaleet ovat transtekstuaalisesti motivoituja. Kuten luvussa 3 todettiin, vokaalimusiikki rajaa sanoituksillaan niitä merkityksiä, joita insertistä on mahdollista saada (van Leeuwen 1998, 93), joten musiikin herättämät mielleyhtymät ovat enemmän valmiiksi annettuja kuin instrumentaalimusiikista kumpuavat. Mielestäni vokaalimusiikki tarjoaa mahdollisuuden selkeälle ja tietoiselle musiikin transtekstuaalisesti motivoituneelle käytölle. Toisaalta juuri sanoitusten takia vokaalimusiikin käytössä on oltava tarkkana niiden, koska ne sisältävät selkeän viestin.

Tässä alaluvussa esiteltiin jo insertin *Koituuko koulutushuijauksista kunnille miljoonalasku?* (27.4.2010) pohjanmaalaisuuskonnotaatioita, mutta samasta insertistä on syytä nostaa esille huomioita vokaalimusiikin käytöstä:

Insertin alussa kuullaan alkusoitto Lauri Tähkä & Elonkerjuu -yhtyeen kappaleesta ”Hetkeksi en sulle rupia”. Myöhemmin insertissä musiikkia käytetään insertin välisoittona, jolloin musiikissa on myös sanat. Koska sanoituksista ei saa mitään selvää, niiden ei ilmeisesti ole tarkoitus tuoda inserttiin tietoa tai konnotaatioita. Itse tunnistin inserttiä katsoessani musiikin kyseisen yhtyeen kappaleeksi, mutten tunne kappaletta muutoin. Tutustuin kappaleen sanoituksiin, jotka kertovat sydänsuruista, mutta koska ne eivät olleet minulle tuttuja, insertissä kuultuna tähän musiikkiin liittyvät sanoitukset eivät tuoneet minulle konnotaatioita. Monelle yhtyeen fanille sanoitukset taas tulevat mieleen heti alkutahtien soitua ja niin myös kappaleen sanoitukset vaikuttavat musiikin inserttiin tuomaan viestiin.

Edellä kuvatussa insertissä sanoitukset eivät liittyneet aiheeseen, eivätkä toisaalta tuoneet inserttiin asiasisältöä, joka olisi voinut olla ristiriidassa insertin kanssa. Inserttiin valitun kappaleen sanoitukset kuitenkin vaikuttavat insertin viestiin myös silloin, kun sanoja ei insertissä kuulla, jos kappale on katsojalle tuttu. Mikäli musiikissa on sanat, muttei niistä saa selvää, katsojalle jää myös epäselväksi, onko sanoilla tarkoitus olla merkitys insertissä vai ei.

Vokaalimusiikin etuja televisiojournalismissa on mielestäni sen kyky tuoda inserttiin lisää informaatiota ja ottaa kantaa käsiteltävään aiheeseen. Aineiston inserteistä vokaalimusiikki toimi kantaaottavassa roolissa esimerkiksi insertissä *Lamaleikkuri sulkee kaupunkien kouluja* (26.1.2011):

Insertissä käytetään koululaisten musiikkituntia sekä tunnelman luojana että tiedon tuojana. Koululaiset laulavat koululaisten musiikkikirjasta löytyvää Risto Järvenpään laulua ”Mitä mulle vastaat”. Laulu toimii lasten puheenvuorona ja vastaa perusopetuksen kehityspäällikön perusteluihin siitä, miksi kouluja lakkautetaan. Lapset laulavat: ”Mitä mulle vastaat ystäväni, jos sua suoraan silmiin katsoisin”. Samaan aikaan grafiikkakuva näyttää, missä kaikissa kaupungeissa kouluja suunnitellaan lakkautettavaksi. Musiikki sanoituksineen toimii pitkin inserttiä johtoaiheena kaikille Suomen pienille koululaisille, joiden koulu uhataan sulkea. Musiikki on tehokas, sillä se asettaa byrokratian vastaamaan insertissä suoraan lapsille, eikä toimittajalle tai aikuiselle katsojalle. Selkeästä sanomastaan huolimatta musiikki ajoittain myös hankaloitti insertin seuraamista: Kun laulua on kuultu jonkin aikaa välisoittona, se häivytetään spiikin taustalle siten, että laulu kuuluu mutta sanoista ei saa selvää. Musiikin ja puheen päällekkäisyys häiritsi, etenkin kun musiikkikappaleen sanat olivat aiemmassa kohdassa tarkoitettu katsojan kuultavaksi.

Vokaalimusiikin käyttäminen puheen taustalla oli mielestäni ongelmallista. Analyysissani päti tutkimuksessa edellä mainittu periaate, jonka mukaan usea samanaikaisesti kuuluva auditiivinen informaatio vaikeuttaa selvästi katsojan keskittymistä insertin varsinaiseen viestiin. (ks. Cohen, Akiba A. 1998, 457). Voimakkaasti transtekstuaalisesti motivoitunutta laulumusiikkia toimittajan tai haastateltavan puheen taustalla kuultiin myös mm. insertissä *Nuorisosäätiön vuosikertalypsyt* (9.2.2010):

Insertti käsittelee kevään kuumaa aihetta, Keskustan nuorisosäätiösotkuja. Insertissä kuvituskuvana käytetään kuvaa, jossa keskustalaiset laulavat J.Karjalaisen kappaletta "Sankarit". Musiikki soi 4 sekuntia yksin, jonka jälkeen se soi vielä 9 sekuntia toimittajan spiikin taustalla. Musiikin äänen taso ei laske riittävästi spiikin taustalle, ja sen lisäksi tuntuu vaikealta kuunnella samaan aikaan puhetta ja laulua. En pysty jättämään laulun sanoja huomiotta, vaikka ne ovat minulle tutut, joten tiedän sanojen sisällön muutenkin. Musiikin leikkaaminen ja sijoittelu insertissä muiden diskurssien suhteen on pääosin kompositionaalinen ongelma, mutta tässä insertissä kappaleen transtekstuaalinen motivoituneisuus vaikeutti osaltaan huomion keskittämistä puheeseen musiikin sijaan. Musiikin ja puheen päällekkäisyys olisi mielestäni ollut ongelma, vaikka musiikin äänentaso olisikin ollut hiljaisempi. Kun insertissä käytetyssä arkistopätkässä keskustalaiset laulavat yhtenä joukkona vaalistarttitilaisuudessa "keitä ne on ne sankarit", kappaleen sanoma on kontrapunktissa insertin muun viestin kanssa. Insertissä esiin tuleva mielikuva keskustalaisista on enemmän antisankarin kuin J. Karjalaisen laulun kuvaaman rehdin ja ahkeran sankarin kaltainen. Tämä kappale keskustalaisten itsensä esittämänä luo tehokkaan ristiriidan insertissä esiin tulleille keskustalaisten toimille.

Samasta inestistä on hyvä nostaa esille yleisemminkin arkistomateriaalin käyttöön liittyviä haasteita:

Insertissä käytettiin useassa kohdassa arkistomateriaalia, esimerkiksi puheena olevasta politiikosta. Välillä arkistomateriaalin ääni oli otettu pois, välillä se taas kuului. Ensimmäisessä tällaisessa kohdassa toimittaja kertoo, ettei Jari Flinck ehtinyt lupauksistaan huolimatta haastateltavaksi. Taustalla nähdään vanhaa arkistokuvaa Flinckin haastattelusta ilman ääntä. Toimittajan spiikki jatkuu, ja kymmenisen sekuntia myöhemmin puhe on Antti Kaikkosesta. Nyt arkistomateriaalissa on ääni mukana. Kaikkosen puhe kuuluu toimittajan spiikin taustalla, ja hetken tunnen epävarmuutta siitä, onko minun katsojana tarkoitus napata Kaikkosen puheesta jotain vai ei? Arkistomateriaali kestää kuitenkin vain 3 sekuntia, joten oletan, ettei tarvinnut. Sama toistuu myöhemmin vielä kolmeen otteeseen samassa insertissä: välillä arkistohaastattelun ääni kuuluu selkeämmin, välillä hädin tuskin. Korostan jälleen epäjohdonmukaisuuden ja usean päällekkäisen verbaalisen informaation häiritsevyyttä. Koska insertissä toimittajan puheen kanssa samanaikaisen

arkistomateriaalin ääniraidan äänenvoimakkuus vaihteli merkittävästi eri kohdissa inserttiä, syyksi tällaiselle toteutukselle en voi kuvitella muuta kuin kiireen.

Vokaalimusiikissa myös sanojen kielellä on merkitystä. Mikäli sanoja ei ymmärrä, kappaleen tarkoitus insertissä saattaa jäädä avoimeksi ja tarkoitettu konnotaatio heräämättä. Insertissä *Burman veritimantit* (4.5.2010) kuultiin kaksi musiikkikappaletta, joista toisen sanat jäivät ymmärtämättä:

Insertissä kuullaan ilmeisesti jotain paikallista popmusiikkia. Etenkin insertin alussa musiikin tarkoitus on vieraskielisiä sanoja myöten asettaa kulttuurinen konteksti käsiteltävälle aiheelle. Vaikka laulun sanoilla ei ollut varmastikaan mitään tekemistä insertin aiheen kanssa, minua hieman häiritsi se, etten tiennyt, mistä musiikissa laulettiin. Saman insertin loppupuolella sotilaspukuinen mies soittaa kitaraa ja laulaa. Kappale ehtii soida välisoittona parikymmentä sekuntia, kun toimittaja kertoo, mistä mies laulaa: kappaleen sanoissa unelmoidaan omasta isänmaasta. Juuri kuullun musiikin merkitys korostui aivan eri tavalla, kun sain tietää sen sisällön, joka oli myös insertin teeman kannalta merkittävä.

Musiikkityyli ja erityisesti eri kulttuurien musiikki liittyy merkittävästi musiikin käytön transtekstuaaliseen motivaatioon. Edellä kuvatussa insertissä burmalainen popmusiikki toi inserttiin vahvan viittauksen kulttuuriin, josta insertti kertoo. Kansanmusiikkia tai muuta tiettyyn kulttuuriin liittyvää musiikkia käytettiin aineistossa erityisesti ulkomaan aiheita käsittelevissä inserteissä. Esimerkiksi Kreikan taloustilanteesta puhuttaessa taustalla soi kreikkalainen musiikki (*Markka takaisin maksuvälineeksi* 4.5.2010).

Tiettyyn maahan liittyvä musiikki oli merkittävässä roolissa esimerkiksi *Euvostoliitto*-nimisessä *Vikkelä*-insertissä (16.3.2010):

Pakinamainen Vikkelä pohtii EU:n valtarakennetta ja sitä, miksi vastavalittu EU:n presidentti van Rompyi tuntuu kadonneen kuin tuhka tuuleen. Insertissä soivat haitari ja balalaikka, venäläisestä kansanmusiikista tutut soittimet. Venäläinen kansanmusiikki korostaa jo insertin nimessä ja toimittajan spiikissä esitettyä rinnastusta EU:n ja Neuvostoliiton välillä. Viittaus on selkeä, koska se esitetään sekä akustisessa että verbaalisessa diskurssissa.

Aina kansanmusiikin käyttö ei tuonut minulle konnotaatiota, jonka selvästi oli tarkoitettu syntyvän. Näin kävi insertin *Suomen somalit ja radikaali islam* (6.4.2010) musiikin käytössä:

Insertissä haastatellaan Suomessa asuvia somaleita ja välillä nähdään kuvaa Somaliasta. Kun kuva on Somaliasta, kuullaan naisen laulamaa populaarimusiikkia, joka kuulostaa korvaani intialaiselta. Insertissä kuullaan monen muun islamilaista kulttuuria käsittelevän insertin tavoin myös rukouslaulua moskeijasta. Tämä musiikki yhdistyi mielessäni heti islamiin. Intialaistyyppisen kappaleen kuuleminen insertissä tuntui hämmäntävältä. Somalia on Afrikassa, ja olen aina yhdistänyt stereotyyppisesti afrikkalaiseen musiikkiin djembet ja muut rumpurytmit sekä tietynlaisen laulun. Kappaleen tarkoitus jäi häiritsemään niin paljon, että etsin internetistä tietoa ja esimerkkejä somalialaisesta popmusiikista. Muutamia kappaleita kuunneltuani tulin siihen tulokseen, että insertissä kuultiin somalialaista musiikkia. Kappalevalinta oli siis hyvinkin looginen, mutta koska somalialainen musiikki ja myös laulun kieli olivat minulle täysin outoja, en löytänyt yhteyttä musiikin ja insertin aiheen välillä. Inserti osoitti, että katsojana hyödynsin stereotypiaa, joka osoittautui vääräksi: en tiennyt somalialaisessa musiikissa olevan intialaisen musiikin piirteitä. Myöskään stereotypiani afrikkalaisesta musiikista ei tässä yhteydessä toiminut.

Musiikkityylin ja tietyn kappaleen valinta voi olla transtekstuaalisesti motivoitua. Vaikka musiikkikappaleesta käyttäisi insertissä vain lyhyttä pätkää, kappaleen tunnistavilla mieleen tulee koko kappaleen aura. Kuten luvussa 3 esiteltiin, musiikkikappaleen aura voi tarkoittaa monenlaisia mielikuvia myös esiintyjään, kappaleen historiaan tai sen esiintymistilanteisiin liittyen (Mantere 2008, 140–141). Marssimusiikkia kuultiin aineistossa useaan kertaan liitettynä sotilasaiheeseen tai -kuvitukseen, jolloin musiikki toi inserttiin konnotaatioita stereotypian kautta: marssimusiikkiin liittyy tunnetusti armeija ja marssiminen.

Marssimusiikkia käytettiin muun muassa insertissä *Virolaiset hevoskuurilla, onko se meidänkin tie?* (9.3.2010):

Insertissä käsitellään Viron tiukkaa talouslinjaa ennen euroon siirtymistä. Musiikkina kuullaan marssimusiikkia, jota kuvassa näkyvä armeijan soittokunta soittaa kadulla marssiessaan. Marssimusiikki on kuitenkin paljon muutakin kuin pelkkä soittokuntakuvaan liittyvä ääni. Marssimusiikki edustaa kuria, organisoitumista ja järjestystä (van Leeuwen 1999, 41, 47–48), joten se tukee insertin aihetta tiukasta taloudenpidosta.

Transtekstuaalisuus voi tarkoittaa myös insertissä kuultavan musiikkikappaleeseen tai sen esittäjään liittyviä konnotaatioita. Aineiston inserteistä tällainen konnotaatio syntyi esimerkiksi realistisenkin motivaation kohdalla käsiteltyssä insertissä *Parrasvaloissa Kepu: Paula Lehtomäki* (12.1.2010):

Insertissä Paula Lehtomäki laulaa Paula Koivuniemen laulua "Kuka pelkää Paulaa". Realistisen motivaation kohdalla on jo käsitelty kappaleen muuttumista diegeettisestä Lehtomäen laulusta ei-diegeettiseksi Koivuniemen lauluksi. Samaan kohtaan liittyy myös musiikin käytön transtekstuaalista motivaatiota. Lehtomäki laulaa "Se kaikki tapahtui myös mulle. Kuulet sen, kun kyselen." ja Koivuniemi jatkaa: "Kuka pelkää Paulaa? Vaadithan, oikean. Haluan vain laulaa". Konnotaatio syntyy jo Koivuniemen laulusta Lehtomäen laulamana: laulu rinnastaa nämä kaksi naista, kaksi vahvaa ja itsevarmaa Paulaa. Mielestäni rinnastusta korostaa se, että kertosäkeistö kuullaan Koivuniemen laulamana. Moni varmasti viimeistään tässä vaiheessa yhdistää kappaleen Paula Koivuniemeen, jonka persoonallinen lauluääni on helppo tunnistaa. Lisäksi syntyy mielikuva siitä, että Paulat ovat samaa vahvojen naisten leiriä, samalla puolella. Tämä mielikuva syntyi, vaikkei minulla ole mitään tietoa Koivuniemen poliittisista mielipiteistä. Paula Koivuniemen laulaessa kuvituskuvana on arkistokuvaa vaalitulaisuudesta, jossa Lehtomäki puhuu työllisyyden alueellisista eroista. Mielestäni sillä on merkityksensä, että juuri kertosäkeistön sanat laulaa Koivuniemi eikä Lehtomäki. Kuvituskuvassa nähdään vahva poliitikko, jota ehkä joku voisi pelätäkin. Sanoma on, että Lehtomäki on vakavasti otettava poliitikko, uhka muille. Vaikka Lehtomäki on insertissä esitelty rentona karaokelaulajana, joka uskaltaa irrotella diskomusiikinkin tahtiin, tässä kohdassa hänet nostetaan esiin politiikan ammattialisena. Eihän sellainen Paula voi laulaa "Haluan vain laulaa".

Pitkän pohdinnan jälkeen genreen liittyvä transtekstuaalinen motivaatio löytyi insertin Vanhasen ontuvat säätiöselitykset (26.1.2010) musiikin käytöstä:

Mietin pitkään, luokittelenko parin sekunnin mittaista uutistunnaria musiikiksi lainkaan. Kun olin päättänyt luokitella kohdan musiikiksi, mietin, onko sillä merkitystä insertissä. Aluksi ehdin jo luokitella kyseisen kohdan epäselvän motivaation piiriin, koska vieläpä kesken jäävä 2 sekunnin pätkä uutistunnaria tuntui sattumalta. Insertissä kerrotaan Matti Vanhasen Nuorisosäätiöön liittyvistä sotkuista ilman musiikkia, kunnes 6 minuutin kohdalla nähdään kuvaa Ylen tv-uutisista. Uutisankkuri kertoo, että Matti Vanhanen luopuu keskustan puheenjohtajuudesta. Uutispätkä on mukana insertissä asiasisällön vuoksi, mutta uutistunnarillakin on tehtävänsä: Uutisten tunnari korostaa sitä, että kyseinen uutispuhe on Ylen uutisista. Vaikka uutispuhe ja visuaalinen diskurssi ovat uutislähteyksestä tuttuja, tunnusmusiikki korostaa kuvan ja puheen kuulumista uutisgenreen. Jos tunnaria ei olisi haluttu mukaan, se olisi helposti voitu editoida pois insertistä ja käyttää vain uutisankkurin puhetta uutiskuvan kanssa. Tunnusmusiikki on katsojalle tuttu ja sen kuuleminen tuo heti mieleen uutiset ja vakavasti otettavan uutisoinnin. Sen vuoksi sen käyttäminen insertissä oli transtekstuaalisesti motivoitunutta.

Yksi transtekstuaalisen motivaation ilmenemismuoto on musiikin tai efektien käyttäminen niin, että katsojalta odotetaan erityisen paljon pohjatietoa. Insertti itsessään ei aina selitä tai perustele kaikkien osatekijöidensä olemassaoloa. Kyse on ikään kuin siitä, että insertissä itsessään ei ole kaikkia palapelin palasia, vaan puuttuvien palasten odotetaan löytyvän katsojalta jo valmiina.

Esimerkki tällaisesta akustisen diskurssin käytöstä on realistisen motivaation kohdalla esitellyssä insertissä *Kassikuhaa kaupan tiskille* (25.5.2010), jossa yksi matalataajuisen äänen käytöstä liittyi äänen viittaukseen kalan kuuloaistiin ja akustisen diskurssin ja insertin aiheen välisen yhteyden ymmärtäminen vaati katsojalta tietoa.

Sanoitusten lisäksi transtekstuaalinen motivaatio voikin syntyä niin sanotuista ulkomusiikillisista tekijöistä eli siitä, mihin historian tapahtumiin, henkilöihin tai vaikkapa alakulttuureihin musiikkityyli tai kappale liittyy. Insertissä *Taistelu eurosta* (25.5.2010), musiikkikappaleen auran herättämien konnotaatioiden tarkoituksenmukaisuus jäi auki:

Inserissä musiikkina käytetään karjalaistan kansanlaulua Ajetaanpa pojat kyytillä. Insertissä kuultava sanoitus tuntuukin varsin nasevalta:

*Ajetaan me poijaat kyytillä,
kyllä valtio kyytin maksaa!
Valtion tallissa on sellainen hepo
että kyllä se juosta jaksaa;
Valtion tallissa on sellainen hepo
että kyllä se juosta jaksaa.*

Kyseisen kappaleen historiasta käy ilmi, että se kertoo vankikuljetuksista.⁵ Kappaleen historian tuntevalle tulee väistämättä mieleen, halutaanko EU:n taloustilannetta rinnastaa tietoisesti vankikuljetuksiin, ja mitä sillä halutaan sanoa? Vai pitäisikö esiin ottaa vain laulun sanat valtion maksamasta kyydistä ja kestävyyydestä? Toimittajan on muistettava, että katsojan on usein vaikea tietää, onko hänen mieleensä noussut konnotaatio toimittajan tarkoittama vai ei. Lisäksi toimittajan mahdollisesti tarkoittamat konnotaatiot eivät välttämättä synny katsojan mielessä. Minulle yhteys vankikuljetuslaulun ja EU:n talouden välillä jäi ymmärtämättä.

Musiikkikappaleen valinnalla voi ottaa kantaa, kuten tehtiin insertissä *Vanhustenhoito kuntoon, tai ei sittenkään* (20.4.2010):

Insertin musiikiksi oli valittu posetiivarimusiikkia. Musiikista mieleen tulevat sirkus ja markkinat, koska posetiivareita näkee yleensä juuri näissä paikoissa. Samaan aikaan kun katsoja kuulee musiikkia, toimittaja kysyy, muistaako katsoja vielä viime vaalien

⁵Tieto internetistä 27.4.2011 sivustolta <http://takkirauta.blogspot.com/2009/04/vankivaunu.html>

vaalilupaukset vanhustenhoidon parantamisesta. Insertissä haastatellaan päättäjiä ja asiantuntijoita siitä, miksi vanhustenhoitoon ei ole tullut parannuksia. Musiikkiin liittyvä konnotaatio sirkus- tai markkinatunnelmasta karnevalisoi insertissä vanhustenhoitoon liittyvän poliittisen päätöksenteon. Musiikki asettaa insertille tunnelman ja journalistisen viestin lukemiselle kehyksen.

Mielestäni musiikilla otettiin kantaa myös insertissä *Miehittämättömät sotakoneet lapin taivaalla* (9.2.2010):

Insertti käsittelee suunnitelmia tuoda miehittämättömien sotakoneiden testipaikka Lappiin. Toimittaja kysyy suoraan ”Mitenkäs se teidän moraaliinne sopii, että täällä testataan tällaisia laitteita, mitä sitten käytetään täällä maailman sodissa?” Haastateltava kieltää kierrellen kaarrellen, että Lapissa testattavia koneita käytettäisi sodissa. Kysymyksen jälkeen kuullaan The Doors -yhtyeen kappaleesta ”Light my fire” kohta, jossa lauletaan ”try to set the night on fire”, samalla kun kuvassa sotakoneet lähtevät laukaisualustastaan ja lentävät taivaalla. Musiikkia kuullaan välisoihtoina pitkin inserttiä, pääosin instrumentaalikohdista. Inserttiin mukaan valitut kappaleen sanat yön sytyttämisestä yhdistyvät ajatukseen sotakoneista ja ampumisesta aiheutuvasta tulimerestä. Vaikka kappaleen alkua ei insertissä kuulla, myös kappaleen alkuäkeet ”You know that it would be untrue/ You know that I would be a liar” kyseenalaistavat haastateltavan väitteen uskottavuutta. Musiikkikappaleen sanat tukivat toimittajan selkeää asennetta aiheutta kohtaan.

Genreen liittyväksi transtekstuaaliseksi motivaatioksi merkitsin tunnusmusiikin käytön. *Hyvä veli* -inserteillä on oma tunnusmusiikkinsa, joka soi insertin visuaalisen alkutunnuksen aikana, mutta myös toimittajan puheen taustalla.

Tunnusmusiikki kertoo katsojalle, että insertti on osa sarjaa. Hyvä veli -inserttien reipas ja rento tunnusmusiikki kertoo, että insertti on pakinanomainen, eikä esimerkiksi tiukkaa poliittista analyysia. Tunnusmusiikki viittaa sarjallisuuteen, eli siihen, että kyseessä on vakiintunut juttutyyppe, joka on luonteeltaan joka kerta samanlainen. Tunnusmusiikki on Barthesin termin isotopiaan viittaava piirre, jonka perusteella insertin voi lukea osaksi tiettyä juttutyyppe (Tarasti 2010, 8–9.)

Kliseet ja stereotypiat ovat merkittäviä transtekstuaalisen motivaation ilmentymiä. Luvussa 3 toin jo esiin, että kliseiden etu on niiden laajassa tunnettuudessa, kun taas stereotypioiden riski liittyy ennakkoluuloihin (Bacon 2004, 61). Aineistossa kliseet näkyivät mielestäni erityisesti efektien käytössä. Varsinkin poliittisissa aiheissa, joissa kuvamateriaalina käytettiin politiikon puhetta, insertti päätettiin usein aplodeihin. Näin esimerkiksi Angela Merkelin puheen päätteeksi insertissä *Euron kriisi* (25.5.2010):

Aplodien valinta insertin lopettajaksi tuntuu loogiselta: Aplodit esitetään yleensä juuri jonkun esityksen tai puheen päätteeksi. Ne osoittavat, että jokin, tässä tapauksessa puhe ja insertti, on päätöksessään. Aplodit viestivät myös tietynlaista kunnioitusta edellä esitettyä kohtaan. Ne ovat siis myös kannanotto. Kenelle tässä taputetaan? Insertti käsittelee euron kriisiä ja haastatteltavina on poliitikkoja ja talousasiantuntijoita. Ennen aplodeja kuulemme Merkelin puheen lopun, jonka viesti on, että jos euro kaatuu, Eurooppa kaatuu, jos euro selviää, sekä valuuasta että Euroopasta tulee entistäkin vahvempi.

Efektien ja äänimaiseman kohdalla transtekstuaalisuutta oli toisinaan haastava määritellä. Laajasti katsottuna mistä tahansa äänestä voi löytää mitä tahansa konnotaatioita ja yhdellä äänellä voidaan viitata laajoihin asiakokonaisuuksiin. Analyysissa luokittelin transtekstuaaliseksi efektien tai äänimaiseman käytöksi sellaisen äänien hyödyntämisen, jossa mielestäni selkeästi hyödynnetään äänestä yleisesti tehtäviä tulkintoja. Efektien ja äänimaiseman käytössä aineistossa havaitsin enemmän toisteisuutta kuin musiikin käytössä. Erityisen käytettyjä efektejä aineistossa olivat ns. A2-padat, kellon tikitys ja aplodit. A2-padat kuultiin kolmessa insertissä, kuten esimerkiksi *Laitetaanko sivarit ja varusmiehet samoihin tupiin?* (2.2.2010):

A2-padat ovat transtekstuaalisesti motivoitu efekti, koska se liittyy tiiviisti Ajankohtaisen kakkosen formaattiin. Efekti kuullaan joka kerta ohjelman alkaessa tunnusmusiikissa. Kun samaa efektiä käytetään insertissä, se muistuttaa ajankohtaisohjelman genrestä. Sivareista ja varusmiehistä kertovassa insertissä efektin käyttöön liittyy ristiriita: samassa insertissä, jossa efektinä käytetään ehkä ohjelmaan itseensä kaikista eniten viittaavaa ääntä, nimiplanssit ovat normaalia rennommat. Plansseissa nimet on kirjoitettu vaaleansinisillä, paksuilla tikkukirjaimilla. Huomiota herättää se, että toimittajan ja myöhemmin myös jo aiemmin insertissä haastateltujen sivareiden ja varusmiesten nimiplanssit ovat totuttua Ajankohtaisen kakkosen tyyliä. Aivan kuten musiikin käytössä, tässäkin epäjohtamukaisuus hämmentää minua katsojana. A2-padat eivät esiinny insertissä nimiplanssien yhteydessä, vaan kompositionaalisesti aina grafiikan kanssa samaan aikaan. Siitä huolimatta normaalista A2-tyylistä poikkeavat, rennot planssit ja A2-padat samassa insertissä luovat lievää kontrapunktiä ja täten häiritsevät. Efektien käyttö on tässä insertissä erityisesti kompositionaalisesti motivoitua, mutta efektin konnotaatioiden vuoksi olen luokitellut insertin efektien käytön myös transtekstuaalisesti motivoituksi.

Aineisto osoitti, että myös musiikin sijainnilla insertissä on merkityksensä transtekstuaalisen motivaation kannalta: figure-tasolle nostettu äänimaisema oli usein transtekstuaalisesti motivoitu. Insertin *Paula meni, Paavo tuli, Annelia odotetaan* (19.1.2010) äänimaisema hyödynsi stereotypiaa:

Insertti käsittelee Keskustan puheenjohtajakisaa. Toimittaja on valinnut spiikkauspaikakseen puolueen maaseututaustaa korostavasti navetan. Toimittaja tekee navettatöitä ja äänimaisemana kuullaan luonnollisesti eläinten ääniä. Äänimaisema ja kuvauspaikka yleensäkin ovat transtekstuaalisesti motivoituja: ne ovat maalaiselämän stereotypia ja liittyvät puolueen kuvaan maaseudun puolueena.

Kompositionaalisen motivaation kohdalla esitelty insertti *Nuorisosäätiön vuosikertalypsyt* (9.2.2010) taas oli esimerkki siitä, kuinka voimakas transtekstuaalinen motivaatio kappaleessa vaikeuttaa samanaikaisen puheen kuuntelemista. Havaintojeni perusteella pidän transtekstuaalisesti motivoitunutta musiikkia sellaisena, joka vaatii katsojan keskittymistä ja aivotyöskentelyä erityisen paljon.

Efektien käytössä selkeimmin transtekstuaalinen motivaatio näkyi yleisten, arkielämään liittyvien äänien käytössä. Hälytysajoneuvojen ääniä käytettiin viittaamaan hätään ja pelastusviranomaisiin (esim. *Tulevatko yksityiset vankilat Suomeenkin?*, 23.3. 2010). Laukausten äänet olivat usein diegeettisiä ja siten myös realistisesti motivoituja, mutta yksittäiset äänet toimivat myös viittauksena sotaan, uhkaan ja kärsimykseen laajemminkin (esim. *Suomen somalit ja radikaali islam*, 6.4.2010). Kellon tikitystä kuultiin viittaamassa ajan kulumiseen useammassakin insertissä, kuten *Telakkateollisuus merihädässä* (19.1.2010):

Insertissä yhdistettiin kolmessa eri kohdassa nopeutettua kellon tikitystä yhdistettynä nopeutettuun kuvaan telakkatyöntekijöiden työnhakuinfosta. Paikalle odotellaan kohta työttömäksi jääviä telakkatyöntekijöitä, vain yksi on saapunut paikalle. Kellon tikityksen yleisesti tunnettu konnotaatio on ajan kuluminen. Kuvaan liitettyä tikitykseen liittyy odotus, mutta nopeutettuna odotuksestakin tulee kiireistä.

Transtekstuaalinen motivaatio ilmeni erityisesti vokaalimusiikin sanoitusten tai kappaleen auran mukanaan tuomina viittauksina. Musiikkikappale saattoi myös tuoda inserttiin transtekstuaalisen kannanoton. Efektien käytössä transtekstuaalisuus ilmeni yksittäisten äänten herättäminä konnotaatioina.

5.2.4 Taiteellinen motivaatio

Taiteellisesti motivoitukseksi luokittelin musiikin, efektien tai äänimaiseman käytön, joka selkeästi eroaa ajankohtaisohjelmien genreen tyypillisesti esiintyvistä musiikin käytöstä. Taiteellisesti motivoitunut akustinen diskurssi herättää poikkeuksellisuudessaan huomiota ja on siksi myös katsojan havaintojen keskipisteessä. Ennakko-odotusteni mukaisesti taiteellinen motivaatio aineiston inserttien musiikin käytössä oli vähäistä. Vaikka tulkitsin musiikin käytön melko herkästi taiteellisesti motivoituneeksi, vain 8 inserttiä aineiston 75 insertistä hyödynsi musiikkia tällä tavoin. Effektien ja äänimaailman käytössä taiteellista motivaatiota löytyi 3 insertissä. Aineiston inserttien musiikin käytössä taiteellinen motivaatio ilmeni erikoisena musiikkivalintana, poikkeuksellisina musiikin ja kuvan leikkauksina tai musiikin poikkeuksellisen voimakkaana roolina.

Insertissä *Parrasvaloissa Kepu: Paula Lehtomäki* (12.1.2010) taiteellisen motivaation perusteena oli diegeettisyydellä leikittely:

Insertti on Paula Lehtomäen henkilökuvaa. Insertissä Lehtomäki laulaa karaokessa Paula Koivuniemen kappaletta "Kuka pelkää Paulaa". Ensin kuulemme kappaletta Lehtomäen esittämänä kymmenisen sekuntia. Kun kuva siirtyy laulutilanteesta muuhun arkistokuvaan, laulu jatkuu samasta kohdasta Paula Koivuniemen laulamana. Musiikki muuttuu diegeettisestä ei-diegeettiseksi, mutta hyvin luontevasti. Molemmat kohdat musiikissa ovat realistisesti motivoituja, koska Lehtomäen laulu ja kappale sanoillaan luovat henkilökuvaa Paula Lehtomäestä.

Taiteellisesti motivoitunutta oli myös jo aiemmin käsitellyn insertin *Kassikuhaa kaupan tiskille* (25.5.2010) poikkeuksellinen musiikkivalinta. Myös kompositionaalisen motivaation kohdalla esitellyn insertin *Sekaisin Ylestä* (16.3.2010) musiikin käyttö oli taiteellisesti motivoitunutta erityisesti omaperäisen musiikkivalinnan perusteella. Musiikkikappale teki musiikin käytöstä taiteellisesti motivoitua kompositionaalisen motivaation kohdalla esiteltyssä *Vikkelä*-insertissä (2.2.2010), Papu- ja pojat yhtyeen kappale *Helle* oli insertin juonenkuljetuksen perusta. Myös insertissä *Kiihkeää ydinvoimataktikointia eduskunnassa* (27.4.2010) kappalevalinta teki musiikin käytöstä taiteellisesti motivoitunutta:

Insertti on yksi lukuisista ydinvoimaa ja sen lisärakentamisneuvotteluja koskevista inserteistä aineistossa. Insertti alkaa kuvalla, jossa toimittaja heiluttaa Eduskuntalautapeliä kameran edessä ja spiikkaa: "Katsotaanpa miten tätä peliä eduskuntatalossa pelataan". Sitten toimittaja alkaa koota lautapeliä pöydälle ja

musiikki alkaa soida. Musiikkina on Marjatta Pokelan Mörköopperasta tuttu jatsahtava laulu: ”Eduskuntatalossa kristallilamppujen valossa. Huiskis haiskis haukku, möröltä pääsi paukku.” Insertissä toimittaja pelaa peliä kunkin haastateltavan kanssa ja musiikkia kuullaan välisoittoa tai spiikin taustalla. Toisinaan musiikki soi niin vähän aikaa, että tunnelmasta tulee hätäinen. Musiikkivalinta on epätavallinen asiainsertissä, mutta linjassa pelin pelaamisen kanssa. Musiikki liittyy aiheeseen sanojensa perusteella, lauletaanhan siinä eduskunnasta. Lasten laulu ja pelaaminen rinnastuvat jo alun spiikissä siihen peliin, mitä valtaapitävät eduskuntatalossa pitävät. Mörköopperassa Mörkö yrittää päästä Helsingissä vallanpitäjien juttusille, mutta puhemies potkii hänet pihalle. Ehkä kappalevalinnalla viitataan siihen, että kaikilla ei isojen poikien peliin ole pääsyä.

Taiteellinen motivaatio syntyi musiikin poikkeuksellisen vahvasta roolissa insertissä *Eläkeläisten mukana euroviisukulisseissa* (2.2.2010):

Insertti on kuvattu euroviisukarsinnoissa. Kuvituksena on Eläkeläisten soundchekiä ja yleistä kuhinaa paikan päältä. Eläkeläiset-yhtyeen jäsenet antavat imagonsa mukaisesti haastattelun baarissa. Musiikkina kuullaan luonnollisesti yhtyeen euroviisukarsinakappaletta ”Humppaa tai kuole”. Musiikista nostetaan figure-tasolle kompositionaalisesti motivoituneita välikkeitä, kuten huudahdus: ”Eläköön humppa!” Insertissä käytetyn musiikin sanat oli otettu erityisen hyvin huomioon. Taiteellisesti motivoituneessa kohdassa Eläkeläiset-yhtyeen jäsenet ovat juuri kertoneen toimittajalle bändirooliinsa kuuluvasta viinanhuuruudesta elämästä, kuva leikkaa toisen euroviisukarsijan esitykseen. Heli Kajo laulaa: ”Onko tuo muka jotain elämää?”. Musiikki ottaa leikkisästi kantaa Eläkeläisten touhuun ja on myös merkittävä kerronnallinen elementti.

Taiteellista motivaatiota musiikin käytössä oli myös poikkeuksellinen rytmitys tai kuvan leikkaus musiikin tahtiin. Inserttien *Luokkakoko* (9.2.2010) ja *Miehittämättömät sotakoneet Lapin taivaalla* (9.2.2010) kuvan nykivää leikkausta musiikin tahtiin käsiteltiin jo kompositionaalista motivaatiota koskevassa luvussa. Huomionarvoista on se, että aineiston insertit, joissa kuvaa oli manipuloitu nykimään musiikin tahtiin olivat samassa lähetyksessä. Koko ohjelman näkökulmasta Luokkakoko-insertissä nykimiseffektin teho oli pienempi, koska se oli jo nähty samassa lähetyksessä aiemmin.

Kolmessa insertissä määrittelin efektien tai äänimaiseman käytön taiteellisesti motivoituksi. Effektien ja äänimaiseman osalta taiteellinen motivaatio ilmeni poikkeuksellisina äänivalintoina tai äänimaiseman leikkauksilla. Jo edellä käsitellyssä insertissä *Asunnottoman Janin armoton pakkastalvi* (23.2.2010) äänimaisemasta tehty kollaasi ja äänimaiseman korostunut merkitys tekivät

äänimaiseman käytöstä taiteellisesti motivoitunutta. Äänikollaasi kuultiin myös insertissä *Sello, kunnia ja väkivalta* (12.1.2010), jota käsitellään tarkemmin emotionaalisen motivaation kohdalla.

Insertissä *Terveyspalvelu-uudistus umpisolmussa* (19.1.2010) taiteellisen motivaation perusteena oli poikkeuksellinen efektiäni:

Insertti käsittelee terveyspalvelu-uudistusta ja etenkin peruspalveluministerin Paula Risikon ja hallinto- ja kuntaministerin Mari Kiviniemen erimielisyyksiä. Insertissä on yksi taiteellisesti motivoitunut efekti: Toimittaja spiikkaa: ”Kiviniemi osallistuu puheenjohtajakilpaan”. Sen jälkeen kuvassa nähdään kaksi miekkailijaa. Taisto päättyy osumaan, ja toisen miekkailijan huuto kuuluu hifinä. Huudahdus on poikkeuksellisuudessaan taiteellisesti motivoitunut efekti. Myös kuvitus on poikkeuksellinen poliittiseen aiheeseen. Visuaalisessa diskurssissa käytettiin muutenkin poikkeuksellista kuvitusta, mutta kuvat selitettiin liiankin auki: Toimittaja puhuu hallintohimmeleiden rakentamisesta, ja rakentaa oljista himmeliä. Kuvassa nähdään keskiaikaisiin vermeisiin sonnustautuneet hevosmiehet peitsien kanssa, ja toimittaja spiikkaa, että ”peitset on kaivettu esiin” ja ”Paras-hankkeesta sapeleita ovat kalistelleet Risikko ja Kiviniemi”, kun toimittaja sanoo ”Ministeri sanoi puheessaan, että lumikengät on kaivettu esiin”, toimittaja tarpoo hangessa lumikengät jalassa. Liiallinen visuaalisen ja verbaalisen diskurssin päällekkäisyys, eräänlainen visuaalinen Mickey Mousing, söivät efektien tehoa.

Taiteellinen motivaatio oli inserttien akustisen diskurssin käytössä hyvin vähäistä. Taiteellinen motivaatio tuo mahdollisuuden tuoda inserttiin elävyyttä esimerkiksi poikkeuksellisen kappalevalinnan tai leikkausten avulla. Riskinä on mielestäni se, että katsojan huomio siirtyy liiaksi pois insertin asiasta. Oikein käytettyinä taiteellisesti motivoitunut musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö herättää katsojan mielenkiinnon ja sitä kautta helpottaa insertin seurattavuutta.

5.2.5 Emotionaalinen motivaatio

Emotionaalisesti motivoitunut musiikin tai efektien ja äänimaiseman käyttö ei ollut kovinkaan yleistä analyysini kriteereillä. Emotionaalisesti motivoitunutta musiikin käyttöä oli viidessä, ja efektien tai äänimaiseman käyttöä neljässä aineiston insertissä. Yleisimmin musiikin emotionaalinen motivaatio ilmeni parafrasissa muiden diskurssien kanssa. Effektien ja äänimaiseman osalta emotionaalinen motivaatio liittyi usein realistiseen motivaatioon. Emotionaalisuus syntyi luonnollisista äänistä, jotka on nostettu hifiksi. Esimerkki-insertissä *Haitin yksinäiset lapset* (26.1.2010) emotionaalinen motivaatio on erityisen voimakas, ja sama viesti tulee

katsojalle niin akustisen, verbaalisen kuin visuaalisen diskurssin välityksellä. Diskurssien yhteistyö korostaa niiden välittämää tunnetilaa.

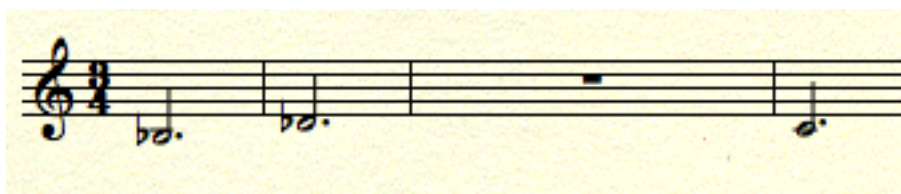
Selkeä esimerkki emotionaalisesti motivoituneesta musiikin käytöstä oli mollisävellajisen, rauhallisen musiikin käyttö surullisen aiheen yhteydessä, kuten insertissä *Lähimmäisen puolesta lääkäreitä vastaan* (12.1.2010):

Insertti on lyhennetty versio edellisellä viikolla esitetystä dokumentista, jossa Kalevi taistelee Alzheimerin tautia sairastavan vaimonsa Mairen puolesta. Lääkärit ovat tehneet DNR-päätöksen, eli Maire ei yritettäisi elvyttää. Kalevin puhe on surullista, haikeaa ja toisaalta rakkaudellista. Musiikkina kuullaan kolmea eri musiikkia, kaikki rauhallista mollimusiikkia. Musiikin välittämä surumielin tunnelma tukee verbaalisen diskurssin tunnetilaa.

Kuten luvussa 3.5.3 kävi ilmi, erityisesti äänimaiseman tehtävä elokuvassa on asettaa emotionaalinen kehys koko elokuvan tulkinnalle. Tämä toimi myös aineiston inserteissä. Esimerkiksi insertissä *Sello, kunnia ja väkivalta* (12.1.2010) musiikki ja äänimaisema tukivat vakavaa aihetta:

Insertti kertoo muutamaa päivää aiemmin sattuneesta kunniamurhasta ja kunniaväkivallasta yleensä. Insertissä emotionaalisesti motivoitunutta on niin efektien kuin musiikin käyttö. Effektien käytössä on löydettävissä myös taiteellista motivaatiota. Musiikkia enemmän huomiota herättää efektien ja äänimaiseman käyttö: insertin alussa kuullaan puoli minuuttia äänikollaasia kunniamurhasta kertovista uutisspiikeistä ja kauppakeskuksen yleisestä hälystä. Eri uutislähetyksistä leikatuista toimittajan puheista saa aluksi selvää lauseen pätkiä: "Sellon kauppakeskuksessa", "ainakin espoolaisista tuntuu tänään siltä", "neljä Prisman työntekijää", "tietysti lähestymiskielto viittaa osin siihen", "järkyttävien tapahtumien jälkihoito jatkuu", "miksi Schupolli meni Selloon", "tekijä surmasi itsensä asunnossaan", "hänet löydettiin kuolleena iltapäivällä". Sitten puhe puuroutuu lofiksi. Lauseet menevät osittain päällekkäin, mikä hälyäänien ohella lisää tunnelmaa hädästä ja ahdistavuudesta. Kuvituksen päällekkäiset kuvat hälytysajoneuvoista ja kauppakeskuksen tiloista tukevat viestiä siitä, että aihe on ahdistava ja jollakin on hätä. Tämä intro saa tuekseen emotionaalisesti motivoitunutta musiikkia: musiikissa on hiljalleen voimistuva ja pehmeä, sydämen sykettä muistuttava rumpusoundi ja jousilla soitettu melodia, jossa äänet ovat hitaita ja pitkiä. Hitauden lisäksi musiikin surumielinen tunnelma syntyy mollisävellajista ja pienistä säveletäisyysyksistä. Voimistuva sykeääni ja matala ääniala tuovat ahdistavaa tunnelmaa. Melodian kaksi ensimmäistä säveltä, B ja des muodostavat mollille tunnusomaisen intervallin eli pienen terssin. Näiden kahden sävelen jälkeen on tauko, musiikki jää ikään kuin odottamaan. Tämä tauko luo jännitystä ja jännitettä, joka purkautuu asteikon toiselle

eli c-sävelelle. Erityisesti insertin alussa musiikki on huomattavan vaikea erottaa ja sen olemassaolo jää helposti kokonaan huomaamatta. Muu äänimaisemakollaasi on tässä kohdassa figure-tasolla ja musiikki jopa field-tasolla. Sama, kestoltaan noin 8 sekunnin mittainen Midi-musiikkipätkä kuullaan yhteensä neljään kertaan insertissä, joka kerta field-tasolla efektiäänten tai puheen taustalla. Koska musiikki on hädin tuskin kuultavissa, se vaikuttaa katsojaan ilman, että sitä välttämättä tiedostetaan. Musiikin tehtävä on luoda inserttiin sopivaa tunnelmaa surullisuudesta ja jännityksestä.



Kuva 2. Nuottiesimerkki insertistä *Sello, kunnia ja väkivalta* (12.1.2010).

Äänimaiseman suhteen emotionaalinen motivaatio liittyi tiiviisti toden näköisyyteen ja sitä kautta myös realistiseen motivaatioon. Insertin *Vanhustenhuolto kuntoon, tai ei sittenkään* (20.4.2010) käytettiin emotionaalisesti motivoituneita efektiäänä:

Aiheena insertissä ovat vanhustenhoidon ongelmat, ja efektinä on käytetty muun muassa vanhuksen narisevaa, valittavaa ääntelyä. Tässä insertissä efektiäännet ovat huomattavan hifiä. Sitä on vaikea sanoa, ovatko esimerkiksi kellon nakutus ja vanhuksen ääntely diegeettistä vai ei: äänet voivat olla peräisin kuvituskuvasta tai yhtä lailla Ylen efektikirjastosta. Kuvituskuvassa näkyvän vanhuksen kasvoja ei näytetä, joten on vaikea sanoa, ovatko ääni ja kuva samasta tilanteesta. Silti äänet ovat mielestäni myös selvästi realistisesti motivoituja, sillä ne ainakin luovat toden näköisyyttä vanhustenhuollon nykytilasta. Kellon tikitys kuvaa ajan kulumista huolimatta siitä, onko kello tarinatilassa vai ei. Vanhuksen ääntely on epämiellyttävän kuuloista. Koska ääni on nostettu hifiksi ja figure-tasolle, se lähes hyökkää katsojan korville. Ääni on nostettu etualalle, jotta katsojan on pakko kohdata epämiellyttävä vanhustenhuollon todellisuus. Akustinen diskurssi on parafrasissa visuaalisen ja verbaalisen diskurssin kanssa. Yhteinen sanoma on, että vanhustenhuollossa ei ole kaikki kohdallaan, ja tämä asia on syytä tunnustaa. Ilman voimakasta ääniraitaa sanoma olisi jäänyt vaimeammaksi.

Myös insertin *Asunnottoman Janin pakkastalvi* (23.3.) äänimaisema herättää voimakkaita tunteita:

Insertti kertoo asunnottomasta Janista, joka kertoo elämästään Helsingin kaduilla. Kuvituksena nähdään Jani kulkemassa kaupungilla. Äänimaisema on kadun hälinää, niitä ääniä, jotka kadun miehelle ovat kotoisia. Äänet ovat epämiellyttävää hälyä, jotka

on nostettu huomattavan hifiksi. Häly viestii levottomuutta ja epämiellyttävyyttä. Myös katsoja on epämukavuusalueella: ei ole mukava kuunnella ääniä, ehkä ei myöskään kohdata koditonta Jania. Jani kertoo tarinaansa, ja häly kuuluu puheen taustalla. Välillä puhe taukoaa ja häly nousee taas. Samassa insertissä käytetään myös emotionaalisesti motivoitunutta musiikki. Tosin insertin alkupuolella hälyn ja Janin puheen kanssa samaan aikaan kuuluva musiikki on niin vaimeaa, että sen hädin tuskin kuulee. Myöhemmin sama musiikki kuuluu selkeämmin: rauhallinen, surumielinen mollimusiikki luo voimakkaan kontrastin hälyiseen äänimaisemaan. Insertin äänimaisema on usealla tavalla motivoitunutta: häly rytmittää inserttiä (kompositionaalinen), se luo toden näköisyyttä Janin arjesta (realistinen), häly viittaa Janin elämään kadulla (transtekstuaalinen), häly herättää surullisuutta ja epämukavuutta (emotionaalinen) ja sen rooli on poikkeuksellisen korostunut (taiteellinen). Insertin kuvitus on häilyvää kuvaa öisestä Helsingistä, ratikoita, rautatieasemaa, katuja. Kamera heiluu ja kuva on epätarkka, aivan kuin humalassa olevan näkökulmasta. Erikoista ja hieman häiritsevää on se, miksi Jania ei haastatella kadulla? Haastattelupaikka on jossain huoneessa, jossa taustalla näkyy ilmoitustaulu ja käsienpesuallas. Jania nähdään myös juomassa viinaa kavereiden kanssa, asunnottomien ruokailussa ja pummaamassa rahaa.

Emotionaalinen motivaatio osoittautui merkittäväksi erityisesti äänimaiseman käytössä. Äänimaisemaa nostettiin figure-tai ground-tasolle joko puheen taustalla tai itsenäisenä alukkeena tai välikkeenä. Äänimaisema ja musiikki toimivat usein myös yhdessä luomassa emotionaalista tunnetilaa, joka oli myös parafrasissa visuaalisen ja verbaalisen diskurssin kanssa.

5.2.6 Epäselvä motivaatio

Epäselvän motivaation piiriin luokittelin musiikin, efektien tai äänimaiseman käytön, joita en saanut kuulumaan minkään muun motivaatiotyypin piiriin. Inserteissä oli musiikkia ja muita ääniä, jotka tuntuivat päätyneen inserttiin ennemminkin vahingossa kuin tietoisien musiikin käytön seurauksena, mutta motivaatio saattoi silti löytyä esimerkiksi realistisesta motivaatiosta.

Lopulta epäselvän motivaation piiriin luokittelin vain yhden insertin musiikin. Samassa insertissä muiden musiikkipätkien kohdalla motivaatio löytyi realistisesta ja transtekstuaalisesta motivaatiosta.

Epäselväksi jäi musiikin motivaatio Olli Rehnin henkilökuvassa *Parrasvaloissa kepu* -insertissä (12.1.2010).

Insertissä kuullaan musiikkia kahdessa eri kohdassa, joista ensimmäinen heti insertin alussa. Musiikkia kuullaan näissä kohdissa ilmeisesti sen vuoksi, että ne liittyvät arkistokuvaan. Suurin ongelma etenkin insertin alun musiikissa on se, että sitä hädin tuskin kuulee. Musiikki ei ole diegeettistä, vaan se on todennäköisesti lisätty arkistomateriaaliin, jossa Olli Rehn kävelee ja kertoo, miksi liittyi keskustapuolueeseen. Musiikki häiritsee, koska se on juuri ja juuri kuultavissa, erittäin lofi ja taka-alalla. Lisää sekavuutta aiheuttaa se, että tämän 17 sekuntia kestävä arkistopätkän lopulla samaan aikaan kuullaan vaimea trumpetin soittoa, Rehnin puhetta ja toimittajan spiikkiä. Musiikki on läsnä insertissä vahingossa tai pakosta: on haluttu käyttää tiettyä arkistomateriaalia visuaalisen tai verbaalisen diskurssin vuoksi, jolloin musiikki tuli mukaan tahtomatta. Syy musiikin olemassaololle on siis selvästi arkistomateriaalin käyttö, mutta musiikilla ei kuitenkaan ollut samanlaista motivaatiota kuin sillä todennäköisesti on alkuperäisessä yhteydessä ollut, kenties kompositionaalisesti motivoituneena taustamusiikkina. Insertissä ilmeni muissakin inserteissä esiin tulleet ongelmat arkistomateriaalin käytössä. Arkistomateriaalin mukana voi tulla myös ei-haluttuja elementtejä, kuten musiikkia. Useasta eri arkistomateriaalista leikatuissa pätkissä myös äänentasot saattoivat vaihdella.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

6.1 Akustinen diskurssi Ajankohtaisessa kakkosessa ja hyvä journalistinen musiikin käyttö

Tutkimusaineisto tarjosi esimerkkejä niin mielestäni onnistuneesta kuin epäonnistuneesta musiikin käytöstä. Tässä luvussa esitän yhteenvedon aineiston musiikin, efektien ja äänimaiseman käytöstä. Analyysin pohjalta muotoilen hyvän journalistisen musiikin käytön määritelmän.

Akustisen diskurssin määrällinen tarkastelu osoitti, että musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö on yleistä Ajankohtaisen kakkosen inserteissä. Musiikkia kuultiin 75% inserteistä, minkä vuoksi musiikkia voi pitää merkittävänä elementtinä insertissä. Toimittajakohtaisen tarkastelun perusteella oli havaittavissa pieniä eroja musiikin käytössä. Vaikka musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttöä sisältävien inserttien määrä vaihteli vain vähän, opin analyysia tehdessäni tunnistamaan tiettyjen toimittajien tavan käyttää akustista diskurssia. Insertin teeman mukainen tarkastelu akustisen diskurssia sisältävien inserttien määrästä osoitti, että akustisella diskurssilla ja teemalla on yhteys. Yhdenmukaisuutta musiikin käytössä oli erityisesti inserteissä, joiden aiheena oli sosiaalivaltio, katastrofit, ulkomaat, maahanmuutto, henkilö tai kulttuuri. On syytä huomioda myös se, että niin sanottujen kovien aiheiden, kuten talouden ja politiikan, käsittelyssä musiikin käyttö oli yleistä: noin $\frac{3}{4}$ inserteistä sisälsi musiikkia.

Sekä kvantitatiivisen että kvalitatiivisen tarkastelun pohjalta motivaatiotyypeistä merkittävimmiksi musiikin käytön näkökulmasta nousivat kompositionaalinen ja transtekstuaalinen motivaatio. Musiikkia käytettiin aineistossa usealla tavalla kompositionaalisesti motivoituneesti: musiikki toimi alku-, väli- ja loppusoittona, kuljettamassa juonta johtoaiheen tai transtekstuaalisesti motivoidun kappaleen muodossa, tuomassa rytmiä äänen ja kuvan synkronisella yhdistämisellä. Musiikin fraasit osoittautuivat tärkeäksi musiikin semioottisen tulkinnan kannalta: musiikin epätäydellinen lopuke ja varsinkin musiikin fraasin leikkaaminen kesken herättivät tunteen keskeneräisyydestä, mikä häiritsi silloin, kun insertissä ei ollut tarkoitus herättää tällaista mielikuvaa. Insertin seurattavuuteen ja juonenkuljetukseen liittyvä ongelma musiikin käytössä oli erityisesti puheen kanssa päällekkäin soivan musiikin liian suuri äänenvoimakkuus, jolloin katsojan huomio kiinnittyi musiikkiin eikä asiaan. Myös liian tiukat musiikin leikkaukset tai liian usean eri musiikkikappaleen käyttö häiritsivät insertin seurattavuutta ja lisäsivät hätäisyyden tuntua. Johtoaihetta käytettiin yhdistämällä tietty kuvatila tai henkilö musiikkiin, jolloin musiikki saattoi ennakoida tulevaa kuvan siirtymää,

jolloin musiikki helpotti insertin seuraamista. Musiikin ja kuvan synkronian käytössä tärkeäksi seikaksi ilmeni tekninen tarkkuus. Synkroniassa on huomioitava visuaalisen ja akustisen diskurssin samanaikaisuuden ja eriaikaisuuden semioottinen merkitys. Synkronia osoittautui tiheinä leikkauksina toteutettuna tehokeinoksi, jossa kuvaa manipuloidaan musiikin ehdoilla. Tätä tehokeinoa on syytä käyttää harkiten, sillä siihen liittyvä toisteisuus aiheutti aineistossa efektin tehon vähenemisen. Myös efektien käytössä kompositionaalinen motivaatio oli motivaatiotyypeistä yleisin. Efektejä käytettiin kompositionalisesti motivoituneena luomaan inserttiin rytmiä erottamalla insertin osiot toisistaan. Tällöin efekti liittyi usein tiettyyn kuvaan, jolloin kuva ja ääni muodostivat johtoiheen.

Myös transtekstuaalisuus oli merkittävä motivaatiotyyppi aineiston inserttien musiikin käytössä. Eri kielistä tai eri kulttuurien musiikkia käytettiin viittaamaan tapahtumapaikkaan tai tiettyyn maahan. Musiikkia käytettiin myös ottamaan kantaa hyödyntämällä vokaalimusiikin sanoituksia. Toisinaan vokaalimusiikin käytössä kompastuttiin aiheeseen liittymättömiin sanoituksiin. Musiikin transtekstuaalisissa viittauksissa tulkintaan vaikutti erityisen paljon konteksti eli insertin muiden diskurssien viesti. Musiikkityyli tai kappaleen aura toi konnotaation tai stereotypian kautta merkityksiä aiheena olevaan henkilöön tai aiheeseen. Auraa ei oltu otettu aineistossa aina huomioon, jolloin musiikin konnotaatio saattoi jäädä epäselväksi. Musiikin herättämän konnotaation tulkinta helpottui, jos musiikki oli muun insertin kanssa selkeästi parafrasissa tai hallitusti kontrapunktissa, jolloin esimerkiksi musiikin ja kuvan välinen ristiriita oli selkeästi havaittavissa. Kontrapunkti saattoi toimia kannanottona tai tuoda huumoria inserttiin. Efektiaänissä käytettiin yksittäisiä ääniä edustamassa laajempaa kokonaisuutta, kuten laukausten ääniä viittauksena sotaan. Ongelmalliseksi osoittautui voimakkaasti transtekstuaalisesti motivoituneiden äänien ja musiikin käyttäminen ilman, että niiden sisältämä viesti oli otettu huomioon, jolloin katsojalle jäi epäselväksi, onko akustisesta diskurssista syntyvä konnotaatio syytä ottaa huomioon insertin tulkinnassa vai ei.

Realistinen motivaatio oli merkittävämpää efektien ja äänimaiseman käytössä kuin musiikin käytössä. Realistinen motivaatio ja diegeettisyys liittyivät aineistossa merkittävästi yhteen. Yleisesti ottaen diegeettinen musiikki ja diegeettiset äänet voimistivat realistista motivoituneisuutta ja lisäsivät toden näköisyyttä insertissä. Poikkeuksiakin löytyi: ei-diegeettinen musiikki oli realistisesti motivoitua, kun se liittyi tiiviisti insertin aiheeseen. Diegeettisen äänen selvä manipuloiminen johti

toden näköisyyttä vähentävästi. Efektien ja äänimaiseman käytössä realistinen motivaatio toimii nostamalla insertin luonnollista äänimaisemaa ground- tai figure-tasolle, jolloin niiden havaittavuus parani ja merkitys korostui.

Taiteellinen motivaatio oli odotusten mukaisesti aineistossa vähäistä. Taiteellinen motivaatio ilmeni ajankohtaisohjelman genressä poikkeuksellisina kappalevalintoina tai musiikin leikkauksina. Efektien ja äänimaiseman osalta taiteellinen motivaatio ilmeni äänimaiseman muokkaamisena ja nostamisena erityisen merkittävään rooliin figure-tasolle. Taiteellisesti motivoitunut akustisen diskurssin hyödyntäminen piristi inserttiä ja lähes aina helpotti insertin seuraamista. Aineistossa ei ilmennyt musiikin käytön taiteellista motivaatiota, joka olisi aiheuttanut insertin ymmärtämättä jäämisen.

Myös emotionaalinen motivaatio oli aineistossa vähäistä. Koska musiikki herättää aina emotioita, vähäinen määrä yllätti. Toisaalta esimerkiksi kompositionaalisen motivaation tarkasteluun verrattuna emotionaalisen motivaation määrittely ei ollut helppoa. Erilaisilla kriteereillä emotionaalisen motivaation käytön määrä olisi voinut olla huomattavasti suurempi. Emotionaalinen motivaatio ilmeni musiikin käytössä erityisesti surullisissa aiheissa, joissa surullisuutta tai ahdistavuutta ilmentävä musiikki tuki insertin tunnelmaa. Efektien ja äänimaiseman käytössä emotionaalisuutta lisäsi voimakkaasti field-tasolle nostetut emotionaaliset äänet. Hädän ja ahdistuneisuuden tunnetta luotiin leikkaamalla äänimaisemaa tiuhaan ja päällekkäin.

Epäselvän motivaation piiriin päätyi vain yhden insertin musiikin käyttö. Musiikin epäselvään rooliin johti musiikkia sisältäneen arkistomateriaalin käyttäminen. Kun arkistomateriaalia leikattiin uuteen inserttiin verbaalisen diskurssin ehdoilla, musiikki leikkautui kompositionaalisesti epäloogisesta kohdasta ja musiikki oli hädän tuskin kuultavissa. Yleisesti ottaen etenkin useasta eri lähteestä peräisin olleen arkistomateriaalin käyttäminen johti toisinaan liian monen eri kappaleen sillisalaattiin, ääniraidan äänenvoimakkuuden vaihteluihin tai musiikin fraasien leikkaamisen ongelmiin.

Eri motivaatiotyypit tukivat toisiaan merkittävästi. Esimerkiksi realistisesti motivoitunut musiikkikappale yksittäisenä välisoittona oli herkemmin kompositionaalisesti motivoitunutta kuin

ei-diegeettinen kappale. Toisaalta esimerkiksi voimakas transtekstuaalinen motivaatio kappaleessa tatkoitti myös sitä, että sen kompositionaalisessa käsittelyssä tuli olla erityisen tarkka.

Hyvä journalistinen musiikin, efektien ja äänimaiseman käyttö palvelee insertin journalistista sanomaa. Musiikki voi tuoda lisää sisältöä, luoda tunnelmaa, tuoda myös ironiaa ja huumoria. Hyvä journalistinen musiikin käyttö on selkeää ja johdonmukaista, eikä jätä tarkoituspäätänsä katsojalle arvailun varaan. Hyvä journalistinen musiikin käyttö on toteutettu teknisesti tarkasti. Hyvä journalistinen musiikin käyttö ottaa huomioon musiikin sävelten ja sanoitusten kantamat konnotaatiot ja muut merkitykset. Hyvä journalistinen musiikin käyttö helpottaa insertin seuraamista.

6.2 Pohdinta

Musiikin journalistista käyttöä ei ole juuri tutkittu ja sen vuoksi tutkimuksen aiheen rajaus tuotti päänsäryä. Toisaalta koin tarpeelliseksi luoda yleiskatsauksen ilmiöön ja sen laajuuteen, toisaalta esitellä yksityiskohtaisesti, mistä musiikin käytössä on kyse. Analyysia tehdessäni tiputin pois havaintomatriisista lukuisia sarakkeita, kuten esimerkiksi musiikkityylin. Siitä huolimatta aineistossa oli paljon ylös kirjattavaa ja näin ollen sekä kvalitatiivisen että kvantitatiivisen analyysin rinnakkain tekeminen työlästä.

Akustisen diskurssin tutkiminen motivaation näkökulmasta oli mielestäni hyvä ratkaisu, sillä sen avulla oli mahdollista perustella musiikin merkitystä ja vaikutusta ajankohtaisinsertissä. Jaottelu osoittautui kuitenkin odotettua hankalammaksi, koska selvää rajaa eri motivaatiotyyppien välille oli toisinaan hankalaa muodostaa. Tietyn kohdan määrittäminen tietyllä tavalla motivoituneeksi onkin ainakin jossain määrin subjektiivista, joten määrällinen analyysini arvo on vain antaa suuntaa akustisen diskurssin motivaatiotyyppien yleisyydestä.

Tämä tutkimus on pintaraapaisu ja yleiskatsaus siihen, mitä journalistinen musiikin käyttö on ja mitä se voisi olla. Aihe tarjoaa useita näkökulmia jatkotutkimukselle. Katsojatutkimus tarjoaisi mahdollisuuden kerätä tietoa siitä, kuinka kuka tahansa televisionkatsoja musiikin läsnäolon insertissä kokee. Toimittajien, eli insertin tekijöiden, haastatteleminen toisi tietoa siitä, mitkä asiat vaikuttavat musiikin käyttöön liittyviin päätöksiin ja kuinka he itse musiikin käytön kokevat.

Mielestäni myös perinpohjainen analyysi yksittäisen insertin merkityksen muodostumisesta akustisen, verbaalisen ja visuaalisen diskurssin yhteistyönä olisi hedelmällinen aihe tutkimukselle. Lisäksi musiikin käyttöä voisi tutkia lukemattomasta eri näkökulmasta, esimerkiksi musiikkityylin, musiikin sanoitusten tai diegeettisyyden näkökulmasta. Tämän tutkimuksen analyysia tehdessäni huomasin, kuinka monipuolisen näkökulman ajankohtaisinsertin musiikin käytön tutkimiseen jo pelkkä kompositionaalinen motivaatio tarjoaa. Myös musiikin käytön suhde insertin teemaan osoittautui hedelmälliseksi tutkimuskohteeksi, johon voisi keskittyä oman tutkimuksensa verran.

Tutkimusaineistossani oli inserttejä, joissa musiikin käyttöä oli selvästi ajateltu. Toisaalta lukuisissa aineiston inserteissä oli joko selkeitä puutteita musiikin käytön teknisessä toteutuksessa, tai musiikin kaikkia vaikutuksia insertin merkitysrakenteeseen ei selvästi tunnettu. Sen perusteella voi sanoa, että televisiojournalismin tekijöillä tulisi olla nykyistä enemmän tietoa ja paremmat valmiudet musiikin käyttöön.

Toivon, että tämän tutkimuksen myötä ajankohtaisjournalismin tekijät tiedostaisivat entistä enemmän akustisen diskurssin vaikutusta insertissä. Musiikin, efektien ja äänimaiseman käytöllä voi tuoda paljon lisää journalismiin, mutta niiden käyttäminen vaatii myös harkintaa. Ne ovat televisiojournalistin tärkeitä työkaluja siinä missä kuvakulmat ja sanavalinnatkin.

Lähteet

PAINETUT LÄHTEET

- Aristoteles (1967) *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Attali, Jacques (1985) *The Political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Bacon, Henry (2004) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- Barnouw, Erik (1993) *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Beattie, Keith (2004) *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television*. Lontoo & New York: Palgrave.
- Bignell, Jonathan (2004) *An Introduction to Television Studies*. Lontoo & New York: Routledge.
- Bird, S. Elizabeth (2000) Audience Demands in a Murderous Market: Tabloidization in U.S. Television News. Teoksessa Colin Sparks & John Tulloch (toim.) *Tabloid Tales. Global debates over media standards*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 213–228.
- Bluem, A. William (1965) *Documentary in American television: Form, function, method*. New York: Hastings House.
- Bornoff, Jack (1972) *Music and the Twentieth Century Media*. Firenze: Olschki.
- Bourdieu, Pierre (1998) *On Television*. New York: The New Press.
- Brunsdon, Charlotte & Morley, David (1996) Linking and Framing in Popular Television Journalism. Teoksessa John Corner & Sylvia Harvey (toim.): *Television Times*. Lontoo: Arnold, 11–22.
- Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy & Stam, Robert (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.

Butler, Jeremy G. (2007) *Television. Critical Methods and Applications*. Mahwah & Lontoo: Lawrence Erlbaum Associates.

Cohen, Akiba A. (1998) Between Content and Cognition. On the Impossibility of Television News. *Journal of Communication Research* 1998:4, 447–462.

Cohen, Thomas F. (2009) The Click Track. Teoksessa Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (toim.) *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*. New York & Lontoo: Continuum, 100–113.

Donnelly, Kevin J. (2005) *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. Lontoo: BFI.

Eisler, Hanns (1935) Työläislaulajien ja työläismuusikkojen toiminnasta Saksassa. Teoksessa Grabs, Manfred (toim.) (1980) *Kirjoituksia musiikista*. Suomentanut Jyrki Uusitalo. Saksankielinen toimitettu alkuteos 1973. Helsinki: Love kirjat, 67–83.

Eisler, Hanns (1936a) Musiikin yhteiskunnallisen tehtävän muutoksesta. Teoksessa Grabs, Manfred (toim.) (1980) *Kirjoituksia musiikista*. Suomentanut Jyrki Uusitalo. Saksankielinen toimitettu alkuteos 1973. Helsinki: Love kirjat, 95–101.

Eisler, Hanns (1936b) Työni varrelta – Musiikin käytöstä äänielokuvassa. Teoksessa Grabs, Manfred (toim.) (1980) *Kirjoituksia musiikista*. Suomentanut Jyrki Uusitalo. Saksankielinen toimitettu alkuteos 1973. Helsinki: Love kirjat, 103–106.

Eisler, Hans (1948) Modernin musiikin yhteiskunnallisia peruskysymyksiä. Teoksessa Grabs, Manfred (toim.) (1980) *Kirjoituksia musiikista*. Suomentanut Jyrki Uusitalo. Saksankielinen toimitettu alkuteos 1973. Helsinki: Love kirjat, 127–136.

Ellis, Jack C. (1985) *A History of Film*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Engstrom, Nicholas (2003) The Soundtrack for War. *Columbia Journalism Review*. 2003:1, 45–47.

Fiske, John (1987) *Television Culture*. Lontoo: Routledge.

Fiske, John (1990) *Merkkien kieli: Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.

- Flueckiger, Barbara (2009) Sound Effects. Strategies for Sound Effects in Film. Teoksessa Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (toim.) *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*. New York & Lontoo: Continuum, 151–179.
- Forman, Murray (2002) *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hop-Hop'*. Middeltown: Wesleyan University Press.
- Gunter, Barrie (1999) Television News and the Audience in Europe. *The European Journal of Communication Research*. 1999:1, 5–38.
- Harper, Graeme (2009) Sound in Film and Visual Media. Teoksessa Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (toim.) *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*. New York & Lontoo: Continuum, 1–12.
- Heiling, Morton (1955) The Cinema of the Future. Teoksessa Ken Jordan & Randall Packer (toim.) (2001) *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*. W.W. Norton & company, Inc. New York, 219–231.
- Hietala, Veijo (2007) Televisio ja tunteiden semiotiikka. Teoksessa Riitta Oittinen & Tiina Tuominen (toim.): *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere University Press: Tampere, 17–29.
- Hill, Anette (2007) *Restyling factual TV. Audiences and News, Documentary and Reality Genres*. New York: Routledge.
- Hujanen, Taisto (1993) *Ajankohtainen kakkonen kohtaa historiansa: tulkintoja TV2:n ajankohtaisohjelmista ja journalistisesta kulttuurista*. Helsinki: Yleisradio.
- Kivi, Erkki & Pirilä, Kari (2008) *Leikkaus*. Helsinki: Like.
- Karma, Kai (1986) *Musiikkipsykologian perusteet*. Helsinki: Ostinato.
- Kramer, Lawrence (2002) *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Kärjä, Antti-Ville (2006) Esipuhe. *Lähikuva* 2006:3, 3–5.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.

- Link, Stan (2009) Leitmotif. Teoksessa Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (toim.) *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*. New York & Lontoo: Continuum, 180–193.
- Mantere, Markus (2008) Musiikin medioituminen. Teoksesta Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen (toim.) *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Tampere: Vastapaino, 131–176.
- McQuail, Denis (2000) *McQuail's Mass Communication Theory*. Lontoo: Sage Publications.
- Määttänen, Pentti (2005) Merkitykset musiikissa – Pragmatismmin näkökulmia. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka – Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 233–248.
- Ovaskainen, Kai (1990) *Monimerkityksellinen televisio. Television vastaanotossa esiintyvän monitulkintaisuuden syyt*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos. Julkaisuja, sarja A 69/1990.
- Pekkilä, Erkki (1988) *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Pernaa, Ville (2009) *Uutisista, hyvää iltaa. Ylen tv-uutiset ja yhteiskunta 1959–2009*. Hämeenlinna: Karttakeskus ja Yle Uutiset.
- Sutherland, Heather (2009) BBC. The BBC: A Public Service Sound. Teoksessa Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (toim.) *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*. New York & Lontoo: Continuum, 533–554.
- Steinbock, Dan (1984): *YLEN tv-uutisten auditiivisten, visuaalisten ja lingvististen koodien kartoitusanalyysia: Case Study*. Helsinki: Yleisradio.
- Steinbock, Dan (1985), *Television ohjelmakieli tekstinä. Teoreettinen tutkimus*. Helsinki: Yleisradio.
- Tarasti, Eero (1990) *Johdatusta semiotiikkaan: Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Tarasti, Eero (2010) Lajin käsite semiotiikassa. Synteesi – taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti 2010:4, 2–13.

Taylor, Philip M. (2003) *Munitions of the Mind: A history of Propaganda*. Manchester: Manchester University Press.

Van den Berg, Harry & van der Veer, Kees (1990) Musical Discourse in Television Documentaries: Structure and Functions. *European Journal of Communication*. 1990:5, 445–462.

Van Leeuwen, Theo (1998) Music and Ideology. Notes Toward a Sociosemiotics of Mass Media Music. *Popular Music and Society*. 1998:4, 25–54.

Van Leeuwen, Theo (1999) *Speech, Music, Sound*. Lontoo: Macmillan Publishers Limited.

Welch, David (2001) *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. Lontoo: I. B. Tauris & Company.

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET:

Järvinen, Heli (1990) Kuvan ja äänen suhde Ajankohtaisessa kakkosessa. Tiedotusopin pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.

Tiitinen, Anna (2010) Musiikki, journalismia? Tiedotusopin kandidaatin tutkielma. Tampereen yliopisto.

INTERNETLÄHTEET:

Internetpalvelu musiikkikappaleen selvittämiseen www.midomi.com, viitattu 10.10.2013.

Tietoa Vankivaunu-kappaleesta blogista <http://takkirauta.blogspot.com/2009/04/vankivaunu.html>, viitattu 27.4.2011.

Ylen ohjelmatoiminnan säännöstö (2005)

http://avoinyyle.fi/www/fi/lait_ja_saadokset/ohjelmatoiminnan_saannosto.php, viitattu 26.9.2011.

Ylen Ohjelmatoiminnan ja sisältöjen eettiset ohjeet (2012)

<http://yle.fi/yleisradio/toimintaperiaatteet/ots-ohjeet>, viitattu 11.11.2013.

Liite 1. Havaintomatriisi

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto (min.sek)	Musiikki (kyllä/ei)	Efektit (kyllä/ei)	Musiikin diegeettisyys (1=Diegeettinen 2=Ei-diegeettinen)	Musiikin motivaatio (1=kompositi onaalinen 2=realistinen 3=transtekstuaalinen 4=taiteellinen 5=emotionaalinen 6=epäselvä)	Efektien diegeettisyys (1=Diegeettinen 2=Ei-diegeettinen)	Efektien motivaatio (1=kompositi onaalinen 2=realistinen 3=transtekstuaalinen 4=taiteellinen 5=emotionaalinen 6=epäselvä)
12.1.2010	Sello, kunnia ja väkivalta	Ami Assulin	3,7,9,10	12.07	Kyllä	Kyllä	2	1,5	1,2	1,2,3,4,5
12.1.2010	Parrasvaloissa kepu: Paavo Väyrynen	Jari Hakkarainen	1,11	2.10	Kyllä	Ei	1	2,3		
12.1.2010	Parrasvaloissa kepu: Olli Rehn	Hanna Juuti	1,11	1.46	Kyllä	Ei	1,2	2,3,6		
	Parrasvaloissa kepu: Paula Lehtomäki	Juha Portaankorva	1,11	2.00	Kyllä	Ei	1,2	1,2,3,4		
12.1.2010	Lähimmäisen puolesta lääkäreitä vastaan	Tiina Merikanto	3, 11	9.32	Kyllä	Kyllä	2	1,5	1	1,2
12.1.2010	Runoliija vanhainkodissa	Siina Repo	3,4	06.41	Kyllä	Ei	1	1,2		
	Perussuomalaiset valtuustoissa - häiriköintiä vai demokratiaa?	Hanna Juuti & Siina Repo	1	10.23	Kyllä	Ei	1	2		
19.1.2010	Paula meni, Paavo tuli, Annelia odotetaan	Timo Seppänen	1	05.52	Ei	Kyllä			1	3
19.1.2010	Telakkateollisuus merihädässä	Jari Hakkarainen	2	07.14	Ei	Kyllä			1,2	1,3

Insertin teema: 1) poliittikka, 2) talous ja työ, 3) sosiaali- ja turvavaltio, 4) kulttuuri ja viihde, 5) koulutus, 6) arvot, 7) katastrofit, 8) ulkomaat, 9) uskonto, 10) maahanmuutto, 11) henkilö, 12) urheilu, 13) luonto, 14) muu

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto	Musiikki	Efektit	Musiikin diegeettisyys	Musiikin motivaatio	Efektien diegeettisyys	Efektien motivaatio
19.1.2010	Työttömyys kasvaa, konkurssit lisääntyvät, tuotanto karkaa	Juha Portaankorva	2	05.18	Ei	Kyllä			1,2	1,3
19.1.2010	Terveyspalvelu-uudistus on umpisolmussa	Tiina Merikanto	1,3	3.56	Kyllä	Kyllä	2	1	1,2	1,4
26.1.2010	Lamaleikkuri sulkee kaupunkien kouluja	Ami Assulin	2,3	8.15	Kyllä	Kyllä	1	1,3,5	1,2	1,2,3
26.1.2010	Vanhasen ontuvat säätöselitykset	Juha Ristamäki & Timo Seppänen	1,11	7.18	Kyllä	Kyllä	2	3	2	1,3
26.1.2010	Haitin yksinäiset lapset	Juha Portaankorva & Pasi Toivonen	7,8	6.55	Kyllä	Kyllä	2	1,5	1	1,2,3,5
26.1.2010	Islannin velkakatastrofi	Eero Ojanperä	2,8	11.01	Ei	Ei				
26.1.2010	Voimisteluvuorien voitit	Taina Kanerva & Timo Seppänen ja Juha Portaankorva	4, 12	6.45	Kyllä	Kyllä	1,2	1	1	1,2
2.2.2010	Mitä iloa eläkesovusta?	Juha Ristamäki	1	3.44	Ei	Ei				
2.2.2010	SAK:n kummalliset mummittikäräjät	Hanna Juuti	1,2	7.39	Kyllä	Ei	2	1		
2.2.2010	Laitetaanko sivarit ja varusmiehet samoihin tuihin?	Salla Paajanen	3	7.55	Ei	Kyllä			2	1,3
2.2.2010	Vikkelä: Pakkanen	Eero Ojanperä	1, 11	0.58	Kyllä	Ei	2	1,4		
2.2.2010	Jemen käynnisti terroristijahdin	Eero Ojanperä	7,8	6.36	Kyllä	Kyllä	1	1,2,3	1	1,2

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto	Musiikki	Efektit	Musiikin diegeettisyys	Musiikin motivaatio	Efektien diegeettisyys	Efektien motivaatio
2.2.2010	Eläkeläisten mukana euroviisukilpailuissa	Siina Repo	4	6.35	Kyllä	Ei	1	1,2,3,4		
9.2.2010	Miehittämättömät sotakoneet Lapin taivaalla	Juha Granath	3	9.55	Kyllä	Kyllä	2	1,3,4	1	1,2,3
9.2.2010	Miksi masennus vie työkyvyn? 1	Juha Portaankorva	3,6	7.00	Kyllä	Ei	1	1,3		
9.2.2010	Miksi masennus vie työkyvyn? 2	Siina Repo	3,6	3.44	Ei	Ei				
9.2.2010	Luokkakoko	Tiina Merikanto	3,5	3.13	Kyllä	Kyllä	2	1,4	1,2	1,2
9.2.2010	Hyvä Veli	Timo Seppänen	1,11	0.52	Kyllä	Kyllä	2	1,3	2	1,2
9.2.2010	Nuorisosäätön vuosikertalypsyt	Juha Ristmäki	1,5	5.56	Kyllä	Ei	1	1,2,3		
9.2.2010	Konalan kisaturistit valmiina	Hanna Juuti	12	4.47	Kyllä	Ei	2	1,3		
9.3.2010	Edunvalvontaa virkamiestyylisiin	Juha Granath	3	7.35	Ei	Ei				
9.3.2010	Uusi arkipiispa valitaan kampanjalla	Hanna Juuti	9	7.39	Kyllä	Ei	1,2	1,2,3		
9.3.2010	Työnantajat hallitsevat mediapeliä	Timo Seppänen	2	5.22	Ei	Ei				
9.3.2010	Virolaiset hevoskuurilla – onko se meidänkin tie?	Juha Portaankorva	2,8	7.52	Kyllä	Ei	1	1,3		
16.3.2010	Lääkärit pakolla töihin terveyskeskuksiin?	Hanna Juuti	3	06.23	Ei	Ei				

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto	Musiikki	Efektit	Musiikin diegeettisyys	Musiikin motivaatio	Efektien diegeettisyys	Efektien motivaatio
16.3.2010	Sekaisin Yleistä? Vikkela:	Timo Seppänen	14	7.11	Kyllä	Kyllä	1,2	1,2,3,4	1	2
16.3.2010	Euvostoliitto	Salla Paajanen	1,2,8	0.59	Kyllä	Ei	2	1,3		
16.3.2010	Upposaako euro Välimereen?	Eero Ojanperä	2,8	8.01	Kyllä	Kyllä	1,2	1,3	1	2
16.3.2010	Wagner, Suomi ja natsi-Saksa	Juho Majjala	4	5.56	Kyllä	Ei	1	1,2,3		
23.3.2010	Venäjän pelasti Pikku-Robertin - ja nöyryytti Suomea	Juha Granath & Esa Tuominen	3,10	10.59	Kyllä	Kyllä	1,2	1,2,3	1	2
23.3.2010	Pitäkö lakko-oikeutta rajoittaa?	Juha Ristamäki	2	6.00	Kyllä	Ei	2	1,3		
23.3.2010	Vikkela: Nalle Wahlroos	Pasi Toivonen	2,6,11	00.43	Kyllä	Kyllä	2	1,3	1	2
23.3.2010	Asunnottomien yö	Tiina Merikanto	3	1.11	Kyllä	Kyllä	1	1	1	2
23.3.2010	Asunnottoman Janin armoston pakkastalvi	Tiina Merikanto	3, 11	7.01	Kyllä	Kyllä	2	1,5	1	1,2,3,4,5
23.3.2010	Tulevatko yksityiset vankilat Suomeenkin?	Siina Repo & Noora Kajantie	3	8.43	Kyllä	Kyllä	2	1,3	1	1,2,3
23.3.2010	Millaista on elämä yli ysikymppisenä?	Juho Majjala	8,11	6.23	Ei	Ei				
30.3.2010	Vihreää valoa ydinvoimalle?	Ami Assulin	1,2	8.08	Kyllä	Kyllä	2	1	2	1,3
30.3.2010	Moskovan metroterrori	Eero Ojanperä	7,8	5.17	Ei	Ei				
30.3.2010	Jonne ja mummo	Maape	00.43 +	6.15	Kyllä	Ei	1,2	1,2		
6.4.2010	Norppien paras kevät ikinä!	Wali Hashi	8,9,10	7.40	Kyllä	Kyllä	1,2	1,2,3	1	1,2
6.4.2010		Jari Hakkarainen	13	7.39	Ei	Ei				

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto	Musiikki	Efektit	Musiikin diegeettisyys	Musiikin motivaatio	Efektien diegeettisyys	Efektien motivaatio
6.4.2010	Ismo Lehtonen ja Viron jääkiekon nousu	Kai Juvakka	8.11.12	06.01	Ei	Ei				
20.4.2010	Uutta ydinvoimaa, vanhankin rakentaminen tökkii	Juha Granath	2	5.16	Kyllä	Ei	2	1		
20.4.2010	Vanhustenhoito kuntoon, tai ei sittenkään	Tiina Merikanto	3	5.19	Kyllä	Kyllä	2	1,3	1,2	1,2, 5
20.4.2010	Vikkelä: Matti Vanhasen muisti	Juho Majjala	11	1.11	Kyllä	Ei	2	1,3		
20.4.2010	Konsensuksen kuolema – ennenaikaista puhetta?	Timo Seppänen	1,2	9.46	Kyllä	Ei	1	1		
20.4.2010	Riittävätkö rahat Turun kulttuuripääkaupun kihankkeelle?	Hanna Juuti	2,4	4.42	Ei	Ei				
20.4.2010	Ensi-illassa haitari ja painijat	Jari Hakkarainen	4	5.22	Kyllä	Kyllä	1	1,2	1	2
27.4.2010	Koituuko koulutushuijauksista kunnille ja miljoonalasku?	Juha Granath	2,5	8.30	Kyllä	Ei	2	1,3		
27.4.2010	Kiihkeää ydinvoimataktikointia eduskunnassa	Juha Ristamäki	1,2	5.04	Kyllä	Ei	2	1,3,4		
27.4.2010	Vikkelä	?	1,2	1.09	Kyllä	Kyllä	2	1,3	2	1
27.4.2010	Ydinsähköä vientiin?	Timo Seppänen	2	4.55	Ei	Ei				
27.4.2010	Sähköskootterilla kevääseen	Juho Majjala	2,4	2.10	Kyllä	Ei	2	1,3		

Lähetyspäivä	Otsikko	Toimittaja	Teema	Insertin kesto	Musiikki	Efektit	Musiikin diegeettisyys	Musiikin motivaatio	Efektien diegeettisyys	Efektien motivaatio
27.4.2010	Somaliperheen yhdistyminen	Jenni Frilander & Petteri Juuti	6,10	9.51	Ei	Kyllä			1	2,3
4.5.2010	Ydinvoimaluvan vaiettu valmistelu	Juha Ristamäki & Olli Ainola	1,2	7.59	Ei	Ei				
4.5.2010	Markka taas maksuvälineeksi	Eero Ojanperä	2	4.34	Kyllä	Kyllä	2	1,3	1	1,2
4.5.2010	Burman veritmantit	Kari Ahlberg	2,6,8	7.21	Kyllä	Ei	1,2	1,3		
4.5.2010	Kunnat konsulttien kynissä	Ami Assulin	1,2	8.28	Kyllä	Ei	2	1,3		
4.5.2010	Hevisaurus valtaa lastenhuoneet	Salla Paajanen	4	7.48	Kyllä	Ei	1,2	1,2		
4.5.2010	Veikö filippiiniläiskokki suomalaiselta työpaikan?	Juho Majjala	2,10	4.10	Kyllä	Ei	1,2	1,2		
25.5.2010	Kuka on demarien todellinen johtaja?	Juha Ristamäki	1	6.41	Ei	Ei				
25.5.2010	Egyptiäismummo	Timo Seppänen	10,11	1.10	Ei	Ei				
25.5.2010	Taistelu eurosta – keitä ne on ne markkinavoimat?	Eero Ojanperä	2	6.50	Kyllä	Ei	2	1,3		
25.5.2010	Huutomerkki	Eero Ojanperä	2	2.52	Ei	Kyllä			1	1,2
25.5.2010	Pedofiilit rippisalaisuuden suojoissa	Matts Dumell	7,9	9.30	Kyllä	Kyllä	2	1,3	2	1
25.5.2010	Kassikuhaa kaupan tiskille	Jari Hakkarainen	13	3.36	Kyllä	Ei	2	1,3,4		

Liite 2. Matriisi esimerkki-insertistä Haitin yksinäiset lapset (26.1.2010)

26.1.2010	Haitin yksinäiset lapset				Kesto:								
Aika (ohjelma)	24.51	24.54	24.55		24.57	24.58	24.59	25.02		25.03	25.04		25.05
Aika (insertti)	00.00	00.03	00.04		00.06	00.07	00.08	00.11		00.12	00.13		00.14
Akustinen(musiikki)	ED, Emot, kmot, figure												
Musiikin kuvaus	tasainen pitkä jousiääni, legato		(g)	(b)	(c)	(g)	(b)	(c)			(g)		
Akustinen (efektit)	D, emot, rmot, ground, lofi												
Efektien kuvaus	Puheen sorinaa, lasten ääniä.												
	YK. Auringo nlasuku. Ihmisiä ruohoke ntällä	PLK. Ruskea maa taustall a.	PLK. Oranssip aita n poika nosta peitto yltään	PLK. Pojan kasvatkin kokonaan näkyvissä . Nostaa katseen suoraan kameraan .	PLK. X. PK, still. Kaksi taaperoa istuu sylikkään vanhassa harmaassa auton penkissä. Katse molemmilla kameraan. Etummainen kurottaa kättään kameraa kohti.						X. PLK, still. Nuori tyttö pitää sylissään vauvaa. Vauvan katse kameraan, tytön ohi. Taustalla sotkuinen seinä.		Kuva lähtee liikkeelle. Tyttö astuu lähemmäksi ja taustalle tulee poika.
Visuaalinen													
Verbaalinen	D= diegeettinen, ED=ei-digeettinen; kmot=kompositionaalinen motivaatio; emot=emotionaalinen motivaatio; transmot=transtekstuaalinen motivaatio; figure, ground ja field= äänen sijainti etualalla, tulkintaympäristönä tai taustana;												
Lyhenteiden selitykset, ääni:	(a)= soivan sävelen nimi, sävel soi pienessä oktaavissa (a1)= sävel soi 1-vivaisessa oktaavissa eli oktaavia ylempää kuin (a)												
Lyhenteiden selitykset,	YK=yleiskuva, PLK=puolilähikuva, PK=puolikuva, LK=lähikuva, ELK=enkoiislähikuva, LPK=laaja puolikuva, KK=kokokuva												

[illegible]